



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GABRIEL VICTOR ROCHA PINEZI

A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA DE JACK KEROUAC
A CRIAÇÃO DA LIBERDADE, A LIBERDADE DA CRIAÇÃO

Londrina
2015

GABRIEL VICTOR ROCHA PINEZI

A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA DE JACK KEROUAC
A CRIAÇÃO DA LIBERDADE, A LIBERDADE DA CRIAÇÃO

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Prof. Dra. Marta Dantas da Silva

Londrina
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P652e Pinezi, Gabriel Victor Rocha.
A experiência literária de Jack Kerouac : a criação da liberdade, a
liberdade da criação / \Gabriel Victor Rocha Pinezi. - Londrina, 2015.
307 f. : il.

Orientador: Marta Dantas da Silva.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2015.

1. Kerouac, Jack, 1922-1969 - Crítica e interpretação. 2. Escritores
americanos. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Romantismo. I. Pinezi,
Gabriel Victor Rocha. II. Silva, Marta Dantas da. III. Título.

CDU 820(73).09

GABRIEL VICTOR ROCHA PINEZI

A EXPERIÊNCIA LITERÁRIA DE JACK KEROUAC
A CRIAÇÃO DA LIBERDADE, A LIBERDADE DA CRIAÇÃO

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Cláudio Jorge Willer
Universidade de São Paulo - USP

Prof. Dr. José Fernandes Weber
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Claudia Camardella Rio Doce
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 22 de fevereiro de 2016.

*Aos mestres
Marcos, Marta e Michael
por educarem na amizade*

AGRADECIMENTOS

No meio de todas as desgraças que herdamos, cumpre reconhecer que nos foi deixada *a maior liberdade de espírito*. Cabe-nos a nós não fazer mau uso dela.

André Breton, *Manifesto do Surrealismo*

Em tempos em que o amor pode parecer uma fraqueza, expressá-lo de forma sincera já é uma prova de coragem. Porque o amor é a urgência de nossa geração, gostaria de me dar o direito de usar esses agradecimentos para fazer mais do que repetir aquela pobre constatação, tão comum no meio acadêmico, de que, sem outras pessoas, este trabalho não seria possível. Penso que isso é raso. Durante os quatro anos dedicados ao fôlego dessa pesquisa – um empenho que certamente não foi sempre prazeroso e, nem por isso, menos recompensador – experimentei muito mais da arte da solidão que da dos encontros. Ninguém pôde ler por mim os livros que li, nem escrever as páginas que escrevi, e quanto mais tentei dialogar sobre elas, mais senti a urgência de me lançar à própria solidão. Nesse processo de aprendizado solitário, acabei percebendo também que as obras que mais me tocaram foram precisamente aquelas que mais intensamente se gestaram no espaço da solidão. Se eu dissesse que, sem meus amigos, esse trabalho não seria possível, eu estaria na verdade traindo o verdadeiro sentido tanto de minha pesquisa, quanto de minhas amizades.

Como constatou Agamben, nunca vivemos na história em meio a um ambiente tão sociável; e, no entanto, também nunca se presenciou uma geração tão carente de autênticas experiências. Não penso que isso seja uma coincidência. Perdemos o sentido de um amor que é fusão entre solidões, e o reduzimos ao mero estabelecimento de relações ditadas pelas normas sociais. Por preguiça ou covardia, a geração que está aí foi arrastada pelo ritmo de uma vida ordinária em que a amizade, muitas vezes, se reduziu a sentimentos nada nobres de dependência forçada, falsa modéstia ou mera conveniência. Meus contemporâneos, infelizmente, parecem padecer do pior tipo de niilismo, aquele que, diante do abismo da existência, não consegue transformar a impotência da angústia na potência do cuidado. Talvez por egoísmo, vaidade ou instinto de preservação, eles estejam apegados demais à própria angústia para cuidarem de si; não se entregam mais para o espírito de fraternidade, pois este é sentido por eles como uma ameaça à sua identidade. Não percebem que, para encontrar-se, é preciso se lançar à vertigem do esquecimento e que, para transformar a si mesmos, é preciso se entregar à violência do amor. Por receio de que o outro possa efetivamente alterá-los, acabaram reduzindo a amizade a um tipo raso de vassalagem; eles sentem assim que, se o outro não lhes serve, então necessariamente os limita. Mas o verdadeiro limite dessa geração não são os outros; é, antes, o medo de transgredir seus próprios limites.

Como um romântico, não posso mais acreditar em qualquer amor que não seja a fúria do encontro com a própria vida. Não quero me valer destes agradecimentos, portanto, para disfarçar modéstias, nem para propagar a ciranda do escambo de vaidades. O trabalho que apresento aqui é fruto de uma paixão obsessiva pela pesquisa em literatura, que se sustenta sobre a confiança de que nossa existência merece mais do que temos feito dela. Amar meus amigos, para mim, é uma expressão espontânea de uma paixão pela vida – a mesma paixão que incitou a escrita desta tese. Não tenho um único amigo que me seja necessário; o que é necessário, para mim, é amar meus amigos. Faço deles, como da minha própria vida, uma escolha. E se os procuro e os tenho por perto, é porque já são uma extensão de meu próprio ser. Àqueles que estiveram ao meu lado ao longo desses quatro anos, com quem não compartilhei apenas momentos de profunda alegria, mas também de fiel fraternidade, prefiro dizer que, se não foram responsáveis pela existência desse trabalho, certamente estão

envolvidos pela paixão que ferve em sua origem. E isso, lhes garanto, é muito mais determinante.

Tive a sorte de, ao longo de minha vida acadêmica, ter-me encontrado com professores que, mais que orientadores, foram sobretudo amigos. Sei que isto é uma coisa rara, e me sinto privilegiado por tê-los como mestres. Agradeço ao professor Michael Golston, da Universidade de Columbia, por ter me acolhido em sua casa mesmo com meu inglês capenga e sem saber direito quem eu era; à professora Marta Dantas, pela admiração mútua que conquistamos como pesquisadores e amigos; e especialmente ao professor Marcos Nalli, por ter me ensinado que o verdadeiro sentido de uma vida acadêmica pode, sim, ser a amizade.

Aos parceiros da “velha guarda” de Ibitinga, minha cidade natal, por terem sido para mim um confiável porto seguro: Thales Bueno, Eduardo Morgante, Alan Weffort, Estêvão Hilst, Diego Campos, Maurício Zani, Matheus Scarpin, Natália Tucci e Elisa Estronioli. E também a toda família Martinho, pelo carinho infinito com que me acolheram em suas vidas.

Àquela “família-por-opção” que habita o Sul do Brasil, para quem o amor é tão simples que me fazem confiar as mais altas esperanças do futuro de minha geração: Fernando Lopes, Andressa Kikuti, Hortênsia Franco, Cahuê Sanches, Ligia Tesser, Gabriel Spenassatto, Greice Audiberti, Camila Stuelp e “Zé” Wender.

Aos amigos de Londrina, com quem compartilho minha vida diariamente e que me fizeram sentir em casa, mesmo depois de ter voltado dos Estados Unidos para viver em um apartamento que, por meses, habitei como a uma terra estrangeira: Renan Pavini, Sila Rosa, Suellen Miranda, Rodrigo de Oliveira, José Fernandes Weber, Alison Mandeli, Tiaraju Dal Pozzo, toda a família Nalli, Gabriel Bonesi, Mayara Dionísio, Nádia Prandini, Grazi e “Thi” Ago.

Ao companheiro de aventuras Paul Révier, que cavou comigo a lápide de Kerouac, por ter me lembrado que as boas amizades não precisam esperar pela maturação do tempo; e também a todos os colegas que fiz na Universidade de Columbia, inclusive aqueles que nem me lembro o nome, mas cuja lembrança de noites agitadas só me trazem alegria.

Aos colegas de pós-graduação em quem reconheço talento e com quem dividi uma afinidade instantânea: Gustavo Ramos, William André e Mariana Franzim.

Aos bibliotecários da Biblioteca Pública de Nova York, Lindsey e Josh, por me aturar durante seis meses entregando papéizinhos escritos às pressas; e especialmente ao curador Isaac Gewirtz, o homem mais educado que já conheci, pela conversa prazerosa sobre minha pesquisa.

Aos companheiros de Geração Beat, por compartilhar com inteligência de uma mesma paixão: Regina Weinreich, Cláudio Willer e Renato dos Santos Santos.

E, finalmente, ao meu pai e à minha mãe: por tudo, completamente, do começo ao fim.

A todos vocês, confio a solidão de minha obra.

Londrina, 01 de junho de 2015.

Em todo livro é preciso procurar descobrir a Idéia do autor. Isso é algo importante e difícil. Frequentemente o autor não soube sua própria Idéia, e então é tanto mais difícil descobri-la. Aquilo que foi escrito com gênio é muito mais digno de nossa atenção do que aquilo que foi imitado. Por mais paradoxal e falsamente que um homem de gênio possa escrever, sempre se aprende algo com ele – É preciso refletir sobre aquilo que foi escrito com gênio.

Immanuel Kant, *Philosophische Enzyklopädie*

Muitos dos romances mais notáveis são um compêndio, uma enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial; [...] Todo homem que é culto e se cultiva também contém um romance em seu interior.

F. Schlegel, *O Dialeto dos Fragmentos*

Essencialmente, o divino é idêntico ao sagrado, reserva feita à descontinuidade relativa da pessoa de Deus. Deus é um ser compósito que tem, no plano da afetividade, mesmo de uma maneira fundamental, a continuidade do ser de que falo. A representação de Deus não está por isso menos ligada, tanto pela teologia bíblica quanto pela teologia racional, a um ser pessoal, a um *criador* distinto do conjunto do que existe. Da continuidade do ser, limito-me a dizer que ela não é, a meu ver, *cognoscível*, mas, sob formas aleatórias, sempre contestáveis em parte, sua *experiência* nos é dada. Em minha opinião, a experiência *negativa* é a única digna de atenção, mas essa experiência é rica. Jamais devemos esquecer que a teologia positiva tem como duplo uma teologia *negativa*, fundada na experiência mística.

George Bataille, *O Erotismo*

So that writing will finally in me end up to be the working out of the burden of my education for personal surrealist self-therapeutic education-burden time-fillers in Agrarian & Fellaheen Peace.

Jack Kerouac, *Book of Sketches*

PINEZI, Gabriel. **A Experiência Literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação.** 2015. 307 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo compreender o processo de criação do escritor estadunidense Jack Kerouac, cuja vasta obra romanesca, *The Duluoz Legend*, se filia à tradição romântica do romance de formação alemão (*Bildungsroman*). Pretende-se mostrar que seu projeto de escrita espontânea decorre de uma experiência de liberdade com a linguagem, que tanto o forma eticamente quanto dá origem à sua obra. A partir de uma análise de manuscritos periféricos à obra publicada, como diários, cartas, rascunhos e artigos, se revelará de que forma Kerouac elaborou uma densa reflexão filosófica sobre o ser da obra de arte, que desemboca na solução estética da narrativa não-ficcional. Estas reflexões seguem, no geral, o preceito do “tornar-se o que se é”, que está historicamente relacionado a uma teoria romântica do gênio. Com o intuito de analisar esta dimensão filosófica e reflexiva do processo de criação de Kerouac, o trabalho se divide em três grandes capítulos, que correspondem à defesa de três teses gerais: 1) a experiência com a linguagem é a origem da obra de caráter experimental; 2) a experiência com a linguagem é a da criação da liberdade ética; 3) a criação da obra se dá no movimento da busca pela sua origem, que é ela mesma liberdade. Para dar conta desse problema, uma *analítica da experiência literária* será elaborada no primeiro capítulo, servindo de fundamentação histórica e teórica para a análise dos manuscritos. No segundo, é feita a análise do processo de formação ética de Kerouac, que se fundamenta sobre a noção romântica de artista genial. No terceiro, se realiza um exame de como as estruturas formais dos romances de Kerouac decorrem de suas reflexões sobre o caráter orgânico da obra de arte genial. Ao fim, concluir-se-á que o processo de criação experimental de Kerouac se dá num movimento circular: da experiência como origem à origem como experiência, da criação da liberdade à liberdade da criação.

Palavras-chave: Jack Kerouac. Experiência literária. Formação (*Bildung*). Romantismo. Gênio.

PINEZI, Gabriel. **Jack Kerouac's literary experience: the creation of freedom, the freedom of creation.** 2015. 307 p. Dissertation. (Ph.D.) – State University of Londrina, Londrina, 2015.

ABSTRACT

The present work seeks to understand the creative process of the American writer Jack Kerouac, whose vast novelistic work, *The Duluoz Legend*, affiliates itself to the tradition of the German *Bildungsroman*. We will demonstrate that his project of spontaneous prose is the result of a free experience with language, which educates him ethically and originates his works. By means of an analysis of his peripheral manuscripts, such as diaries, journals, letters, sketches and articles, we will reveal how Kerouac reflected about the being of the work of art in a philosophical way that led him to the aesthetical solution of the non-fictional storytelling. These meditations follow, in general, the prescript of the “becoming what one is”, which lies in the heart of the romantic concept of genius. Seeking to establish an analysis of this philosophical dimension of Kerouac's creative process, the dissertation organizes itself around three chapters that correspond to the development of three general hypothesis: 1) the experience with language is the origin of the experimental work of art; 2) the experience with language is the one of the creation of ethical freedom; 3) the creation of the work of art follows the movement of the quest for the origin, which is freedom itself. To prove such hypothesis, we will elaborate in the first chapter an *analitics of the literary experience* that will serve us as a historical and theoretical fundament for the analysis of Kerouac's manuscripts. The second chapter presents the examination of Kerouac's ethical education led by the romantic concept of genius. In the third chapter, we will develop an examination of how the formal structures of Kerouac's novels are the product of his reflections about the organic character of the romantic work of art. At last, we will conclude that Kerouac's creative and experimental process follows a circular pattern: from experience-as-origins to origins-as-experience, from the creation of freedom to the freedom of creation.

KEY-WORDS: Jack Kerouac. Literary experience. Formation (*Bildung*). Romanticism. Genius.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Holograph and typescript, revised. 1954?.....	166
Figura 2 – Holograph "Jail notes '44 - Bronx Jail 1944." 1944.....	179
Figura 3 – “Galloway” and all its appurtenances	285

TABELA DE ABREVIATURAS¹

AU	<i>Atop an Underwood</i>
BB	<i>Book of Blues</i>
BD	<i>Book of Dreams</i>
BS	<i>Big Sur</i>
BSK	<i>Book of Sketches</i>
DA	<i>Desolation Angels</i>
DB	<i>The Dharma Bums</i>
DS	<i>Doctor Sax</i>
GB	<i>Good Blonde & Others</i>
LT	<i>Lonesome Traveler</i>
MC	<i>Maggie Cassidy</i>
MCB	<i>Mexico City Blues</i>
NYPL	<i>Biblioteca Pública de Nova York</i> ²
OAM	<i>Old Angel Midnight</i>
OE	<i>Orpheus Emerged</i>
OS	<i>On the Road – the Original Scroll</i>
OR	<i>On the Road</i>
PK	<i>The Portable Kerouac</i>
RN	<i>Road Novels (1957-1960)</i>
SD	<i>Some of the Dharma</i>
SGE	<i>The Scripture of the Golden Eternity</i>
SIP	<i>Satori in Paris</i>
SL1	<i>Selected Letters, 1940-1956</i>
SL2	<i>Selected Letters, 1957-1969</i>
SMB	<i>The Sea is My Brother</i>
SP	<i>Scattered Poems</i>
SU	<i>The Subterraneans</i>
TS	<i>Tristessa</i>
VC	<i>Visions of Cody</i>
VD	<i>Vanity of Duluo</i>
VG	<i>Visions of Gerard</i>
WW	<i>Windblown World: the journals of Jack Kerouac (1947-1954)</i>

¹ Referências às traduções correspondentes brasileiras serão seguidas de BR, e às lusitanas, de PT. A lista das edições de referência se encontram no final do trabalho.

² Trata-se da coleção de manuscritos de Kerouac arquivados na *Berg Collection of English and American Literature*, da Biblioteca Pública de Nova York. O número que se segue à referência a estes arquivos indica o código de chamada da pasta em questão, de acordo com a organização dos curadores. Não constam os números das páginas, já que poucos dos documentos são paginados. A lista detalhada do arquivo pode ser encontrada em <http://archives.nypl.org/brg/19343>.

SUMÁRIO

ZERO – DA HERMÉTICA	13
1 INTRODUÇÃO	22
2 O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA LITERÁRIA	42
2.1 UMA ARQUEOLOGIA DO GÊNIO.....	53
2.1.1 Gênio, Origem da Autonomia.....	54
2.1.2 A Criação como Experiência de Liberdade.....	61
2.1.3 Crítica à Origem Metafísica da Obra de Arte.....	70
2.2 ANALÍTICA DA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA.....	79
2.2.1 Solidão-no-Mundo e Liberdade: a <i>Époché</i> do Sujeito.....	87
2.2.2 Solidão da Obra e Autonomia: a <i>Époché</i> e a Linguagem.....	103
2.2.3 A Solidão da Criação como Experiência Ética.....	115
3 A CRIAÇÃO DA LIBERDADE	124
3.1 FORMAÇÃO E TEMPO EM KEROUAC.....	127
3.1.1 Da Originalidade da Vida em Spengler e Nietzsche.....	135
3.1.2 Retorno e Redenção Histórica em Kerouac.....	145
3.2 A SOLIDÃO DA CRIAÇÃO.....	156
3.2.1 A Solidão da Linguagem.....	162
3.2.2 A Solidão do Nobre.....	177
3.2.3 A Solidão dos Diários.....	203
4 A LIBERDADE DA CRIAÇÃO	220
4.1 <i>POIÉISIS</i> , FORMA DA VIDA.....	224
4.2 A URGÊNCIA FAUSTIANA.....	244
4.2.1 Viagem pelo Vasto Mundo: <i>The Haunted Life</i> e <i>The Sea is My Brother</i>	258
4.2.2 A Dormação do Poeta Faustiano: <i>Orpheus Emerged</i>	269
4.2.3 O Curto-Circuito entre Arte e Vida.....	279
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	289

REFERÊNCIAS	293
OBRAS DE KEROUAC EM INGLÊS.....	293
OBRAS DE KEROUAC EM PORTUGUÊS.....	294
ARQUIVOS DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE NOVA YORK.....	295
CRÍTICA E BIOGRAFIA	298
REFERÊNCIAS GERAIS	301

ZERO – DA HERMÉTICA

O grau ZERO não é bem quisto pelo mundo das boas citações. É que, segundo a nossa demanda moral – que se converte, conseqüentemente, em demanda científica – toda criação deve possibilitar uma reprodução. O ZERO, assim, acaba desqualificado; é o menos eficiente dos números, pois no jogo da multiplicação, transforma tudo o que toca em nulo, dispendioso, inútil. Será por isso que livros, dissertações e teses se iniciam com uma introdução pedagogicamente bem-comportada? É para insinuar seu direito de existência no mundo dos fins? Ou para que possam ser reproduzidos e multiplicados infinitamente, dissimulando o elemento neutro que repousa em sua origem?

O grau ZERO das teses dificilmente é acessível aos seus leitores, porque é próprio do texto científico que ele não se faça hermético. Usamos no dia-a-dia esse adjetivo, *hermético*, para indicar algo de difícil compreensão. O termo possui o mesmo radical de *hermenêutica*, que é a ciência da interpretação, e que remete, por sua vez, ao deus grego Hermes, o mensageiro dos deuses. Sabemos que, quando um deus nos fala, é por meio de enigmas: suas mensagens não bastam por si só, nos apontando sempre para algo que está além de sua mera presença material. Um texto hermético, segundo essa acepção da palavra, não é difícil porque seu sentido é escasso, mas porque é demasiadamente vasto, a ponto de não caber completamente entre os finos traços das palavras. Para entender o discurso de um deus, seria preciso pensar de forma divina. Mas isso, como se sabe, sempre nos foi moralmente proibido. Daí a vocação herege de alguns hermeneutas, tão oposta à retórica de certos homens de Deus, cuja clareza didática nos deveria, ao menos, despertar a desconfiança.

O grau ZERO é, também, o mais original. Enquanto leitores, acusamos certos textos de “herméticos” quando não conseguimos entendê-los. Dizemos então: “esse texto não é claro” ou “esse texto é obscuro”. É como se o escritor nos entregasse um objeto lacrado em um cofre cuja senha só ele possui. Ora, a qualidade do hermético é precisamente essa: a de um discurso fechado em si mesmo, que cria suas próprias regras; para acessá-lo, é necessário decifrar uma linguagem por dentro de outra linguagem, um código secreto dentro do código mais geral da língua comum. Por isso, o hermético gira em torno de uma órbita autárquica: é um tipo de texto que, por ser original, tenta se aproximar cada vez mais de sua própria origem, de seu próprio centro; nesse movimento, ele funda a si mesmo, se afastando de seus leitores em favor de sua autonomia. Se neles, por um lado, o sentido das palavras se desprende do habitual, tornando-se de difícil acesso, por outro, torna possível um novo uso da linguagem: se se perde em comunicação, se ganha em riqueza de sentidos. Como pretendo

mostrar em meu estudo, muitos livros de Kerouac são assim, devido ao seu caráter poético. Um pouco de pesquisa e insistência nos revela que existe uma coerência própria a essas obras esotéricas: é a lógica interna do processo de criação, em que a linguagem existe segundo um modo de ser que não é o do juízo, mas o da liberdade. Daí que esses textos sejam, com frequência, indiferentes à nossa boa vontade de leitores.

O grau ZERO das teses costuma ser abafado pelo zumbido tagarela do mercado. Um fenômeno muito estranho emergiu em nossos tempos: a figura do leitor tem se alinhado cada vez mais à do consumidor. Quando não entendemos um texto, culpamos o seu autor; quando um aluno não entende o conteúdo de uma aula, culpamos o professor: ele nos deveria ensinar, por que não nos ensina?; comprei esse livro, por que não o entendo? A despeito dos reais limites técnicos de alguns pedagogos e, também, de certos produtores de textos – fenômenos não isolados –, a tendência geral é ignorar qualquer limitação dos interpretes para, confortavelmente, acusar o escritor. Que o nosso interlocutor se faça cada vez mais claro, sempre e em todas as esferas: isso já se tornou uma espécie de exigência de mercado. A clareza e objetividade que esperamos de uma tese científica é, justamente, a de que ela esteja mais ajustada ao leitor e, portanto, mais distante de sua origem. Um texto é claro, assim, quando suas *entrelinhas* não ousam se mostrar *entre linhas*. Mas se a clareza dos textos dá conforto aos leitores-consumidores, o pesquisador, ao contrário, não pode se acomodar diante de um texto hermético; ele deve, antes, amar o mistério; pois os textos mais obscuros são exatamente aqueles que mais despertam o fascínio. Se ensinássemos nossos alunos a serem leitores-pesquisadores, e não leitores-consumidores, não ignoraríamos os textos herméticos. Porque o mistério, ao menos, nos incita à vontade de saber; ele é capaz de transformar a pedagogia em uma erótica. Esta é uma tarefa urgente num mundo cada vez mais estruturado em torno da comunicação, mas no qual as pessoas estão cada vez mais despreparadas para lidar com a própria linguagem. Parece que a exigência de liberdade de expressão não foi devidamente acompanhada daquela outra, igualmente importante, do direito à leitura.

O ZERO é um número demasiado redondo para o mundo moderno; ele não dá conta de nossas demandas produtivistas, nossos anseios em linha reta. Uma série de exigências fundamenta nossa vocação iluminista dentro da vida universitária. A clareza é uma delas. Mas a luz, em excesso, também pode ofuscar. E o que os agentes da clareza geralmente não enxergam – talvez por estarem embebidos demais no esclarecimento – é que a luz só se move quando as trevas ao fundo são agitadas. Gostaria de me dar aqui uma máxima liberdade, daquelas que descem à Terra como um relâmpago silencioso, mas que esperam o momento

oportuno para se tornarem trovão: o momento em que a luz cessou, e resta a fúria do som. É destas liberdades que não ousamos porque, simplesmente, as regras do jogo não nos permitem sequer imaginá-las, quanto mais praticá-las: é este capítulo ZERO, no qual pretendo falar um pouco sobre o processo de criação de meu próprio texto; assim, talvez, ele tenha a sorte de não descer à Terra como mais uma daquelas mercadorias cujo único destino é ser dado à reprodução.

*

A estrutura de capítulos que o leitor terá à disposição não foi criada de supetão. Muitos foram os descaminhos que segui até que chegasse a esta forma; e posso dizer inclusive que a separação entre subcapítulos não seguiu muito mais do que a mera demanda dos acasos e dos caprichos.

O problema geral que orientou minha pesquisa, parece-me, vendo agora à distância, foi o seguinte: o que significa criar uma obra original? Parece que vivemos num mundo em que a originalidade é encarada como um valor positivo; e, no entanto, nunca refletimos com atenção sobre o que isso significa. Uma tese precisa ser original: essa não é uma exigência pessoal minha, mas da própria política do mundo acadêmico.

No sentido vulgar, original é o trabalho que apresenta uma ideia “nova”; é o trabalho que vai contribuir para a humanidade de uma maneira inédita. Mas segundo a apreensão mais precisa de Giorgio Agamben, originalidade diz respeito à proximidade com a origem. O que isso quer dizer exatamente? Que, para uma obra ser original, ela tem que estar mais próxima quanto possível daquilo que a criou, daquilo que a originou, daquilo que lhe possibilitou a existência, que garantiu seu ingresso na presença. Isso significa também: uma obra é original quando *existe* tal como *é*.

Não é isto o que minha tese realiza efetivamente, por mais que busque isso a todo instante. E, pensando bem, até mesmo esse capítulo ZERO não passa da invocação de um fantasma. Isso não o torna, no entanto, ilegítimo – simplesmente porque esse fantasma é *a própria originalidade*.

Sejamos precisos: a maior parte do que aqui está escrito desvia consideravelmente o leitor do caminho efetivo da pesquisa. Lembro-me que, num certo momento, cogitei estudar apenas o problema da história e da memória nas obras de Jack Kerouac e de Hunter S. Thompson, prosseguindo assim com a pesquisa do mestrado; depois, pretendi fazer uma leitura específica do tema da melancolia em *Desolation Angels* (livro que,

como vocês verão, sequer foi citado na versão final, ainda que me tenha despertado uma série de *insights*); e quando tudo parecia mais confuso, tornou-se numa tese sobre o processo de criação de Kerouac, pautado na análise dos arquivos do escritor – arquivos que só tive acesso faltando apenas um ano e meio para depositar este texto final.

Portanto, qualquer coisa que tenha sido a origem desse texto, pouco se assemelha ao que vocês, como leitores, poderão abstrair dele. Mas esse pouco, em comparação com aquilo que se espera de uma tese, já é muito.

Essa distância que o leitor experimenta em relação à origem não deveria angustiá-lo mais do que a escrita angustiou o seu criador. É próprio que, enquanto leitores, não conheçamos as circunstâncias que deram origem a um determinado texto. Isso, certamente, não nos torna incapazes de lê-lo; pelo contrário, acredito até que, para ler com rigor, é preciso não se deixar levar pelas trilhas sinuosas da origem. Esta é uma lição que aprendi com Foucault, um pensador hoje tão citado quanto traído. A hermenêutica tem seus limites; seria prudente, de nossa parte, conformar-se a eles enquanto leitores. O que não quer dizer que caminhar por essas trilhas da origem, para um pesquisador, seja necessariamente uma experiência sem valor. O projeto que levei a cabo com minha pesquisa não quer auxiliar o leitor da obra de Kerouac a compreendê-la e, mesmo assim, trata de um problema que diz respeito a ela. Se vocês quiserem entender a obra de Kerouac, basta serem leitores e fazer o que os leitores fazem: leiam-na. Se querem, no entanto, compreender como ela foi criada, então minha pesquisa talvez lhes ajude mais.

Algumas observações foram feitas em torno desse assunto, tanto pela banca quanto por amigos. Alertaram-me para o fato de que eu havia anunciado Kerouac no título, de que eu me propunha a fazer uma leitura de sua obra e que, no entanto, deixei a desejar na quantidade de citações ao autor; e que, por quase metade da tese tratar de problemas filosóficos e conceituais, eu criava um obstáculo entre o possível leitor e meu objeto de pesquisa, que é supostamente a obra de Kerouac.

Ao meu ver, essas “digressões” e esses “desvios”, por mais que pareçam distantes do “objeto Kerouac”, ao menos tentam se aproximar do percurso do pensamento que deu origem à tese. Trata-se muito mais de uma adequação aos problemas teóricos que foram, aos poucos, se revelando ao longo da pesquisa. Faço minhas as palavras de Heidegger: “este foi um daqueles desvios com os quais todo filosofar se acerca do que está em questão para ele”. Não é à toa que a estrutura final pareça digressiva: muitos parágrafos foram escritos em contextos diferentes, e coube à prática incansável da edição expandi-los e costurá-los uns aos outros. O espanto que a tese pode causar ao leitor talvez ocorra porque sua expectativa do que

venha a ser um trabalho acadêmico seja frustrada. Da minha parte, enquanto escritor, fui guiado pela economia interna do texto, na medida em que se mostrava a mim.

De acordo com o nosso modelo de texto científico, o leitor de minha tese deveria se deparar, ao fim das considerações finais, com uma compreensão da *obra* de Kerouac; o que se espera é que a leitura flua como o viajar sobre uma estrada em linha reta, que parte da introdução até o coração do autor que consta no título. Isso é, na verdade, o que desejamos de qualquer texto acadêmico: que ele privilegie a estrutura semântica dialética, da iluminação progressiva, e aniquile assim os percursos sinuosos de um pensamento originariamente fragmentado. Segundo nossa boa-fé de leitores, a tarefa do escritor seria a de organizar os capítulos de uma forma tal que os argumentos se estruturam perfeitamente, um seguindo o outro, como blocos de frases rigidamente selados pela lógica. Nossa semântica de bons cristãos sempre espera chegar ao fim da leitura para descansar no paraíso do entendimento. Confundimos assim o modo de ser próprio do pensamento com o modo de ser das coisas que podemos “ter posse”. Infelizmente, ao contrário do que a metáfora pode insinuar, é impossível para qualquer leitor “apreender” literalmente o sentido das palavras. A leitura é uma prática humana que em quase nada se assemelha ao garimpo. Gostaria eu, também, de gozar de uma tal experiência utópica de leitura do meu próprio texto; poderia assim ter entendido melhor tudo o que escrevi em apenas 4 dias, e não em 4 anos. Acontece que textos não são montanhas que escalamos para empalá-los com nossas bandeiras, mas campos abertos por onde erramos sem destino para reencontramos as marcas de nossos próprios passos.

O que me propus a fazer aqui, de maneira bastante consciente, foi investigar um *problema*, e não um *autor*. O problema, como já disse, é este: o que significa criar uma obra original? Se tomo a experiência de Kerouac como objeto, é certamente por admiração à sua obra e interesse por sua escrita, mas principalmente porque a análise dessa escrita é capaz de nos despertar para questões que ultrapassam a existência pontual e circunscrita de seus textos publicados. Claro, o ponto de partida é sempre Kerouac; mas não Kerouac enquanto um *autor* a quem se pode atrelar uma certa quantidade de títulos de livros, e sim enquanto sujeito de uma experiência singular. Tentei deixar isso mais evidente quando aponto para a dimensão *ontológica* da escrita, ou seja, uma dimensão não-material, porém factual, que precede a materialidade do livro; ela se difere, assim, da dimensão *ôntica* da obra, quando esta se organiza em signos materiais e se transforma em livro.

Livros podem ser alvos de um “juízo estético”, porque foram lançados à esfera pública e estão abertos à possibilidade do diálogo; o escritor sabe que seu livro, quando

publicado, cairá nas mãos de outros; seu modo de ser é, portanto, dialético. Já os textos que pertencem ao espaço da criação são destinados ao vazio silencioso das gavetas empoeiradas; podemos pegar esses textos e lê-los, mas não podemos jamais ignorar que eles não nos foram dados à leitura senão por uma violência que não diz respeito ao seu modo de ser original. Posso até me dar ao trabalho de ajuizar criticamente um certo manuscrito engavetado; mas, com isso, muito pouco eu contribuiria para o campo da crítica literária. O que tentei fazer foi, apenas, investigar como ocorre a criação literária, entendida enquanto uma prática solitária do escritor na relação com seus papéis secretos. Percebi, assim, que os textos que consideramos “herméticos” são simplesmente aqueles cujo modo de ser é similar ao desses escritos produzidos no espaço da solidão. Um texto hermético é aquele que *comunica a sua solidão*; e a solidão é a *experiência de liberdade* do escritor diante da página em branco. Aquilo que se reconheceu como o caráter “experimental” da obra de arte moderna, creio eu, pode ser remetido a essa compreensão do texto enquanto produto de uma “experiência de liberdade”. Isso implica em dizer não só que a arte moderna está relacionada com um certo entendimento do que venha a ser a liberdade, mas também que esse entendimento tornou possível, em algum momento da história, uma prática atrelada à criação estética. Disso decorre um modo de vida todo especial, que é o do artista de gênio. Cabe às minhas pesquisas posteriores desenvolver melhor essa hipótese, que aqui desenvolvi através da análise de um único escritor.

Repetidas vezes, ao longo desses quatro anos de estudo, fui aconselhado a fazer um recorte mais delimitado da obra de Kerouac; sentiam falta de que eu escolhesse um livro, que eu tivesse de fato um “*corpus*”; em outros momentos, falando do interesse pela tradição estética alemã, me advertiram de que eu citava muitos autores diferentes, que eu os reduzia a um único pensamento, que era melhor me concentrar em um único autor, ou dois no máximo – e, se calhasse, os mais fáceis e que escreveram menos. Com muita dificuldade eu tentava explicar que eu não me importava com o pensamento dos *autores*, mas com um certo problema, que era: o que quer dizer criar uma obra de arte original? Este problema se fez visível historicamente a partir de uma série de considerações, tanto de artistas como de filósofos, a respeito do conceito de “gênio”. É um termo com uma história específica, que o próprio Kerouac valorizou bastante. Tentei refazer a arqueologia do conceito e das práticas de criação que ele possibilitou; e, constantemente, me aconselhavam a tomar um outro caminho, mais seguro, de interpretar “uma obra” de “um autor”. Preferi seguir aquele que fica bem no meio: compreender nem a coisa-texto, nem a coisa-sujeito, mas a *experiência* que se firma entre os dois.

Causa espanto que eu não fale tão somente de Kerouac numa tese sobre Kerouac; mas talvez esse espanto se explique por hábitos paradoxais da pesquisa acadêmica no Brasil. Exige-se originalidade dos pesquisadores de ciências humanas, sem que suas condições efetivas estejam dadas. Esperamos de nossos alunos que eles questionem o cânone, desde que seja a partir de outro cânone. Assim, precisamos ser originais, mas ao mesmo tempo não é recomendável nem criticar outros autores, nem dizer algo por conta própria; tudo precisa ser “fundamentado”, e fundamentar aqui quer dizer, simplesmente, “citar”. A originalidade do seu discurso não poderá passar por cima de um já-dito de outros autores. Podemos ler Barthes falando da morte do autor, ou Foucault questionando o que é o autor; mas é mais difícil questionar Barthes e Foucault, estes *autores* já canônicos que tanto criticaram seus professores. Surpreende mais ainda que esta tarefa, que é “crítica” no mais denso sentido da palavra, seja vista geralmente como desnecessária, ou que a violência de um argumento específico seja tomada como uma afronta à importância histórica de certos nomes.

Na academia, o gesto “crítico” tem sido confundido com o mero “citar autores críticos”; a crítica, por si só, ainda não é uma prática comum. Nós estruturamos nossa pesquisa em torno dessa figura suprema, o autor, de uma forma tão miseravelmente redundante que, se não citamos suas palavras diretamente, é como se não pudéssemos adentrar o espaço de uma verdade possível – porque até a verdade nos é hoje proibida, porque tornou-se sinônimo de soberba. Quase não nos é mais possível um problema que já não seja antigo, ao ponto dele só se tornar legítimo se for “citável”. E, assim, fingimos ser originais quando não o somos; mas não conseguimos sê-lo, na maioria das vezes, porque sequer damos a nós mesmos essa chance. A *autoridade* dos *autores* nos petrifica, como a cabeça de uma Medusa; para cortá-la, é preciso um pouco de coragem. Nossa devoção não deveria paralisar nosso pensamento. Antes de exigir que nossos pesquisadores sejam originais, seria recomendável incitá-los primeiro a tornar a crítica numa prática, em vez de mantê-la sob a forma vazia de um objeto de culto. Para que isto aconteça, ainda é necessário percorrer um longo caminho; e o primeiro passo, me parece, seria fazer com que essa prática fosse, ao menos, desejável; ou seja: seria preciso, ao menos, encorajá-la.

Recebi com alegria o elogio de que este estudo poderia pertencer à área de Estética mais do que a de Estudos Literários. Minha alegria, no entanto, não se justifica por eu acreditar que uma área seja mais importante ou válida do que a outra, mas pelo simples fato de que eu mesmo considero esse trabalho como a primeira etapa para a elaboração mais consistente de uma *ontologia da obra de arte*. O projeto, infelizmente, não caberia no entendimento formal do que venha a ser qualquer uma das duas áreas: ele excede em filosofia

quando não é estudo literário, e excede em estudo literário quando não é filosofia; falta obra onde há muita reflexão, e falta reflexão onde há muita obra. Por sorte, é possível forçar a abertura de brechas, driblando as estruturas políticas que nos fazem muitas vezes abrir mão de problemas tão ricos quanto sinuosos. Um dia, talvez, a humanidade abandone o seu estranho projeto de esticar as malhas do pensamento até que fiquem completamente lisas. Até lá, aqueles que se aventuram em busca de um pensamento original precisarão pensar sob máscaras.

A originalidade, a princípio, deveria ser um atributo comum a toda e qualquer tese. Seja na área de filosofia, seja na de estudos literários, no entanto, a própria forma como estruturamos a pesquisa trai essa demanda. Insistimos ainda em tomar um *autor* como um objeto privilegiado, em detrimento de certos problemas que raramente se encaixam perfeitamente em uma área de concentração. A estrutura básica de uma tese, tanto em filosofia quanto em literatura, é sempre “o problema X no autor Y”, ou “a questão Z nos autores A e B”. O título de meu trabalho pode passar a impressão de conformidade a essa tendência; todavia, como poderão perceber ao lê-lo, me proponho aqui a algo diferente. Foi com imensa satisfação que recebi o elogio de que esta tese é “original”, ainda que tenham me advertido várias vezes de que eu me distanciei do meu “objeto”. Não penso que seja coincidência que o atributo da “originalidade” tenha sido destacado justamente em um estudo que não privilegia nem o autor, nem a obra, mas o próprio pensamento. A impressão geral de que faltou mais Kerouac e menos filosofia talvez se explique pela expectativa comum do que seja um trabalho acadêmico; mas foi justamente essa expectativa que tive que driblar para que esse estudo pudesse se tornar efetivamente “original”.

Kerouac me interessa na medida em que é escritor, e em que a prática da escrita genial reproduz, formalmente, as estruturas reflexivas do pensar filosófico. Toda a investigação que fiz aqui, ao contrário do que pode parecer num primeiro momento, não pretende contribuir para um “retorno do autor” na teoria literária, nem para uma “crítica biográfica”, tampouco celebrar algo como a “autoficção”. Este é um estudo formalista – mas num sentido romântico do termo. Ele se preocupa em compreender as condições de possibilidade da criação. Essas condições não são transcendentais ou universais, não se fundam nem no espírito, nem na humanidade, mas em uma *prática historicamente dada* que é *a experiência moderna da liberdade*. O problema não é o *autor*, nem a *obra*, tampouco o *gênero* ao qual a obra e o autor se conformam, mas a própria *criação* entendida como *prática reflexiva*. Espero que a leitura desta tese seja suficiente para mostrar que o conceito de “gênio”, bem como o de “originalidade”, definiu o ser da obra de arte moderna como

experiência de criação da liberdade; uma experiência em que a obra, quanto mais pretende se aproximar de sua origem, mais se depara com a própria condição do artista de ser o “criador” das regras.

Uma certa tradição filosófica, que se mantém viva até hoje, pensa que não existe liberdade sem autonomia: livre não é aquele que vive a despeito de qualquer lei, mas antes aquele que pode criar regras para si mesmo; daí que a palavra autonomia signifique, precisamente, “dar a própria lei”. Liberdade não é o sinônimo exato de autonomia, mas há uma relação necessária entre as duas noções; por isso é que existe uma aliança saudável entre “liberdade” e “criação” que define o caráter de originalidade das obras modernas. Esta relação entre “liberdade” e “criação” é a condição formal da obra de arte experimental. Kerouac, como o entendo, encarnou isso ativamente, de maneira que pode ser tomado como exemplo de um “destino histórico” do problema da originalidade na literatura moderna. Para explicar isso, seguem as trezentas páginas sobre o assunto – páginas que se pretendem “originais” tão somente por se esforçarem em manter o pensamento sob o crivo da liberdade.

1 INTRODUÇÃO

Batizado na fé católica por seus pais franco-canadenses em 1922, Jean-Louis Lebris de Kerouac cultivou desde a infância o desejo de se tornar um grande escritor americano. Ainda que ele tenha dedicado a vida a isso, talvez não imaginasse, quando em casa era chamado pelo apelido de “Ti Pousse”, que a exposição pública lhe reservaria um destino trágico. Naturalmente tímido, não reagiu bem aos infortúnios acarretados pela notoriedade instantânea que experimentou depois da publicação de *On the Road*, em 1957. Demonstrou sua inaptidão para construir a própria imagem ao aparecer embriagado várias vezes em programas de tevê, blasfemando contra os hippies e a contracultura, que ele execrou como um pai insatisfeito com seus filhos – e justo ele que, por ter abandonado a universidade para seguir seu sonho literário, sentiu na pele a vergonha de ter decepcionado o próprio pai. Descontente com a vida e amargurado com a recepção de sua obra, afogou-se no álcool até morrer em decorrência da cirrose, em 1969. Lembrando-se do tempo em que escreveu seu primeiro livro, confidenciou em tons melancólicos, na última página de seu último romance, *Vanity of Duluo*, que seu sonho de influenciar toda uma geração dissipou-se em vaidade:

Mas, amorzinho, fiz tudo o que havia para fazer, escrevi o livro, deambulei pelas ruas da vida, de Manhattan, de Long Island, deambulei ao longo das 1183 páginas do meu primeiro romance, vendi o livro, obtive um adiantamento, gritei hurra, aleluia, segui em frente, fiz tudo o que devemos fazer na vida.

Mas não deu em nada.

Nenhuma “geração” é “nova”. Não há “nada de novo debaixo do sol”. “Tudo é vaidade”³. (VD-PT, p.282)

Quando realizei minha pesquisa nos Estados Unidos, reservei alguns dias para visitar Lowell, Massachusetts, cidade onde Kerouac nasceu e viveu durante a infância. Ele só havia deixado a casa de seus pais para ingressar na Universidade de Columbia, em Nova York – a mesma que eu frequentava como aluno visitante durante meu estágio. Depois de me encontrar com curadores de museus e ter coletado informações sobre a história da cidade, fui visitar o cemitério onde Kerouac está enterrado. Até hoje seu túmulo é um dos principais pontos turísticos de Lowell.

³ But, wifey, I did it all, I wrote the book, I stalked the streets of life, of Manhattan, of Long Island, stalked thru 1,183 pages of my first novel, sold the book, got an advance, whooped, hallelulah'd, went on, did everything you're supposed to do in life. But nothing ever came of it. No 'generation' is 'new'. There's 'nothing new under the sun'. 'All is vanity'. (VD, p.268)

Era o inverno mais rigoroso que abatia os Estados Unidos nos últimos 20 anos e, por conta disso, só consegui encontrar a lápide certa porque, em meio ao tapete branco que cobria o cemitério, enxerguei ao longe um galho seco com flores mortas brotando da neve. Junto ao vaso estavam canetas gastas e garrafas vazias que fãs deixaram em tons de oferenda. Senti-me ali cercado pelos fantasmas de Lowell invocados por Kerouac em *Doctor Sax*, livro que eu carregava comigo naquele momento com a intenção de caçá-los. Com uma pá, limpei o gelo que cobria a lápide e pude ler a inscrição: “Ti Jean – John L. Kerouac – Ele honrou a vida”. Curiosamente, constavam o nome de batismo, Jean, e o nome de cidadão americano, John, mas não o apelido que o consagrou como escritor, Jack. Pensei que talvez fosse a vontade de Kerouac que, na morte, ele pudesse enfim descansar dos infortúnios da fama e adentrar finalmente no paraíso que tanto almejou alcançar com sua escrita. Pela morte ele talvez quisesse, um dia, retornar ao estado idílico de sua infância. E quem sabe, depois da decepção com os críticos, ele não teria conseguido realizar esse desejo ao menos em sua lápide: deixar de ser Jack, o autor, e voltar a ser Jean, a criança.

O que sobrou para nós leitores deste homem, de carne e osso, que nasceu Jean, registrou-se John e consagrou-se Jack? Refleti bastante sobre o peso daquela frase: “ele honrou a vida”. Como se poderia medir a verdade de tão grave afirmação? O que é capaz de fazer uma vida mais honrada que outra? O que isso quer dizer quando nos referimos à existência de um escritor? Foram tantas as desventuras de Kerouac, aquelas que eu conhecia por meio de seus romances autobiográficos... viagens continentais, aventuras errantes, o êxtase da fome, a paranoia do álcool, a depressão solitária, a melancolia de perder as amantes, os amigos e, mais tarde, até a sanidade... Mas tudo isso que dele eu tinha conhecimento era o produto de como eu lia suas memórias, as mesmas que eu me propus a vasculhar enquanto pesquisador. Deparei-me então com a insuficiência de minha condição: eu não sabia quase nada da vida desse homem que ali repousava sob a pedra, ainda que tivesse dedicado os meus últimos anos a compreendê-lo; tudo o que eu podia ler em sua obra, assim como ao ver a lápide, eram essas palavras frias já marcadas pelo signo fantasmagórico da morte.

Pouco tempo depois, enquanto continuava minha pesquisa na Biblioteca Pública de Nova York, onde atualmente se encontra a maior parte dos manuscritos de Kerouac, encontrei em seu diário de maio de 1947, época em que preparava seu primeiro romance, *The Town and the City*, a seguinte anotação: “– Eu só quero viver o tipo de vida que vai me inspirar quando eu lembrá-la em meu leito de morte. E vão escrever em minha lápide:

‘Ele Honrou a Vida’⁴ (NYPL, 54.1). Quão distante o jovem Kerouac do diário a escrever seu primeiro livro daquele velho amargurado que escreveu a última página de sua vasta obra. A diferença entre os dois me despertou para o sentido da frase: a honra se dá no ato de dedicar a vida à própria vida, para ao fim contemplar-se em retrospecto sob a tranquilidade do leito de morte. É como se Kerouac soubesse, desde a composição de seu primeiro romance, que sua obra já pertencia ao seu fim derradeiro, na medida em que só a morte poderia sentenciar seu verdadeiro valor. E não foi ele mesmo quem disse, em *Visions of Cody*, que havia escrito o livro porque todos vamos morrer? Sua vida foi escrita, mas em vistas da morte.

Só pela leitura dos diários pude compreender melhor o enigma que a lápide sussurrava e também aquilo que eu pretendia ao vasculhar aqueles arquivos. A dura pedra enterrada sob a neve que continha a inscrição “ele honrou a vida” paradoxalmente só me falava da vida de Kerouac porque, ali, ele já estava morto. Mas a inscrição do diário me testemunhava um escritor vivo, sentindo na pele os embates de criar uma obra que, ao nascer, já mirava desde o começo para esta imortalidade garantida pela morte. Era na inquietude viva do diário, e não na inscrição morta da lápide, que eu poderia testemunhar um Kerouac em plena atividade, dedicando-se à própria vida ao sacrificar-se em nome da literatura. Esse olhar para a morte foi a chave para que eu compreendesse o que é a “ vaidade ” de Duluoz, que está no coração de seus romances autobiográficos: aquela vontade de imortalidade, tão faustiana quanto mortal.

A maneira como a frase da lápide se diferenciava em seu modo de ser da frase do diário me mostrou que era possível abrir uma nova dimensão para a pesquisa em literatura que não se reduzisse ao mero trabalho da “ crítica literária ” – levando em conta o significado específico da palavra “ crítica ” como o ato de julgar. O esforço crítico tem sido cada vez mais o de simplesmente se debruçar sobre um único texto e interpretá-lo à exaustão, sem que se pense que por trás dele exista algo assim como a vitalidade de um criador. Mesmo a crítica de viés biográfico muitas vezes traça paralelos entre a vida e obra de forma canhestra, quase como se, entre as duas, não existisse o movimento reflexivo de uma liberdade criadora. É assim que as confissões de Kerouac já foram explicadas simplesmente como decorrência de sua fé cristã, e não de sua maneira particular de conceber a literatura. Este salto direto da obra para a vida, e vice-versa, pressupõe uma transparência entre ambas que, por conta da própria natureza do texto literário, não nos é garantida. Como bem nos lembra Blanchot, a vida só adentra no espaço da obra sob a condição de já estar morta: assim como não podemos saber

⁴ - I just want to live the kind of life that will inspire me when I remember it on my deathbed. And they will write on my gravestone – “He Honored Life”

como foi a vida de alguém pela simples leitura de sua lápide, o texto não transparece em sua materialidade a experiência vital que o originou.

No gesto de nossa civilização de marcar o túmulo com uma pedra, simbolizamos que, apesar da fragilidade da carne viva, é possível pela força da memória uma imortalidade que se realiza justamente no espaço da morte. Mas esta pedra perene, em sua materialidade de signo, é no fundo tão somente a presença de uma ausência, a aparição de um fantasma: o que nelas se pode ler é apenas a morte de uma vida que já se dissipou. Por isso, quando o crítico literário eleva um artista ao seu cânone, pode até estar homenageando sua memória, mas não estará necessariamente honrando sua vida: pois não é a vida dessa obra aquilo que ele julga, mas tão somente seu cadáver. Ao homenagear a memória do artista, o poder do crítico se limita a reafirmar no texto a própria impossibilidade da vida dessa obra.

Mas não seríamos capazes de transgredir esse limite? Não seria possível mirar a vida do artista que, na ânsia de tornar-se escritor, se depara enquanto vivo com a morte que acredita imortalizá-lo? Para isso, seria necessário buscar outras fontes que não esta obra publicada que, como a lápide opaca, esconde de nós a vitalidade do processo de criação. O trabalho do pesquisador seria então o de trazer os mortos de volta à vida, se infiltrando não apenas nos interstícios do texto, mas naquilo que chamo aqui de *experiência literária*: não meramente no espaço da obra, mas no espaço em que o artista, ao experimentar com a linguagem, faz da própria vida uma obra de arte. Se a figura do crítico pode, desse modo, ser comparada à de um coveiro que crava a pedra da memória sobre o cadáver da obra, o analista da experiência literária deve comparar-se à de um xamã, cujo poder é reencarnar a vida que repousa por trás dessa morte.

A tese que apresento aqui se propõe a assumir esse caráter necromante; assim, ela pretende honrar não a memória, mas a vida de Kerouac. Por isso, incorre na ousadia de não lançar sobre a obra morta o olhar memorial dos vivos, mas dar voz àquilo que, ao fundo do leito dos livros, foi a própria vida dessa obra.

* * *

O artista moderno deve descobrir nova forma
ou ele perecerá nas mãos da ação⁵

Kerouac, *Book of Symbols*

A vida que Kerouac achou digna de honra foi a do artista romântico. Antes de ser considerado o pai da Geração Beat, quando vivia ainda em Lowell, ele se reunia com os amigos para ler, comentar, criar e compartilhar os mais variados tipos de textos, principalmente literários. Dentre outros, integrava o grupo um dos amigos mais próximo de Kerouac, que morreu em combate durante a segunda guerra mundial: Sebastian Sampas. Chamavam a si mesmos de “os prometeicos”. Na recente edição expandida de *The Sea is My Brother*, o editor Dawn M. Ward (SMB-BR, p.259-260) publicou textos inéditos que circulavam entre eles – inclusive contos de Kerouac – e explicou a origem do nome:

Embora não existam referências específicas a respeito do motivo de o grupo ter sido nomeado a partir do Titã da mitologia grega Prometeu, conhecido como um dos Deuses Antigos antes de Zeus chegar ao poder, existem algumas correlações relevantes entre ele e o objetivo dos Jovens Prometeicos de abraçar a irmandade da humanidade. Prometeu é muitas vezes chamado de salvador da humanidade, porque, para aliviá-los de seu sofrimento, deu-lhes arte e fogo, e esse gesto lhe trouxe muita dor nas mãos de Zeus. Crescendo durante o auge da Grande Depressão, os jovens Prometeicos provavelmente viram essa história, cheia de esperança e desespero, de muitas maneiras como um reflexo do mundo ao redor deles. Portanto, a analogia de levar a arte para a humanidade, como um grande equalizador, foi a conexão mais provável.

A ideia de presentear a humanidade com uma arte capaz de salvá-la sintetiza a maneira como Kerouac entendia a figura do artista não apenas como um produtor de bens culturais, mas como uma espécie de herói que, por encarnar um tipo de existência superior ao das massas, é capaz de elevá-las. Desde muito jovem, com o objetivo heroico de redimir a humanidade pela literatura, Kerouac alimentou o sonho romântico de ser um grande escritor americano. A utopia de transformar a sociedade se alinhava com a necessidade de uma transformação pessoal: para ser um artista, é preciso deixar de ser um homem comum. Para isso, ele colocou a sua existência a serviço de sua arte, como confidenciou a seu amigo Allen Ginsberg numa carta de 6 de setembro de 1945: “Afim de contas, minha arte é mais importante do que qualquer outra coisa... [...] Há muito tempo que me dedico a mim mesmo”⁶ (SL1, p.98). Numa carta à sua irmã Caroline, de 20 março de 1947, Kerouac chega a escrever

⁵ The modern artist must discover new form or he will perish by the hand of action. (NYPL, 39.6)

⁶ After all my art is more important to me than anything... [...] I've long ago dedicated myself to myself.

o velho clichê que “a vida é curta e a arte é longa”^{7,8} (SL1, p.16). Para presentear a humanidade com o fogo de sua arte formadora, ele acreditava ser necessário formar-se no fogo da arte.

Não parece que Kerouac incorre num paradoxo? Se a arte é mais importante que qualquer coisa, inclusive que a própria vida, por que então descrever este movimento pelo qual o artista se eleva enquanto um “dedicar-se a si mesmo”? Para elevar-se, não seria necessário sacrificar a vida em favor da obra, já que a arte é mais importante, mais duradoura? A situação se complica ainda mais ao lembrarmos que Kerouac acreditou ter alcançado seu objetivo quando se pôs a escrever uma obra autobiográfica. Como pode a arte ser mais importante que a vida do artista, se é a própria vida do artista que serve de substância à obra?

Para Kerouac, tudo se passa nesse movimento circular, próprio à temporalidade das narrativas míticas⁹, a partir do qual a obra e a vida imbricam-se uma na outra, sem que se possa definir um ponto de partida ou de chegada. A obra se faz a partir da vida, tanto quanto a vida se faz a partir da obra: ambas se sustentam mutuamente, sem que se possa estabelecer entre elas uma relação de causa e efeito. Arte e vida imbricam-se, assim, organicamente: o artista, essa figura que presenteia o fogo da arte à sociedade, só pode fazê-lo porque foi forjado por esse fogo, sem que saibamos de onde veio a faísca que originou o incêndio. É reproduzindo este movimento circular próprio da criação poética que Kerouac entende o dedicar-se à obra como um dedicar-se simultâneo à própria formação. Tornar-se um artista é dedicar-se à própria vida justamente porque a substância da arte é essa vida que se volta a si mesma. Por isso, a utopia que Kerouac levou adiante não é simplesmente política, mas também pedagógica: trata-se do sonho de ensinar a humanidade a formar a si mesma da mesma maneira com que o artista forma a sua arte.

Por conta desse reconhecimento de que o homem formado pela arte é capaz de salvar a humanidade, é preciso reconhecer que Matt Theado interpretou de forma correta o

⁷ A mesma frase pode ser encontrada na primeira parte do *Fausto* de Goethe (2013, p.77), quando o jovem assistente Wagner conversa com o velho doutor entediado em seu gabinete. Segundo nota crítica de Marcus Vinícius Mazzari, ao colocar tal ditado na boca de um jovem inexperiente, a passagem pode ser entendida como irônica, já que “as palavras de Wagner são citações raras de autores humanistas e antigos, como aqui em relação a Hipócrates: *Ars long, vita brevis*. Em Sêneca, *Vitam brevem esse, longam artem*.” Levando em conta que Kerouac foi um leitor de Goethe desde muito jovem, é provável que tenha se deparado com o dito ao ler o *Fausto*. Não surpreende que ele repita o clichê de forma séria, pois Kerouac era ainda nessa época tão imaturo quanto esse aprendiz inexperiente retratado por Goethe.

⁸ Life is short and Art is long...

⁹ A concepção de tempo mítico a que me referencio aqui é a discutida por Octávio Paz (2013, p.22) em *Os Filhos do Barro* ao caracterizar o romantismo moderno como a “tradição da ruptura” que valorizou culturas consideradas “primitivas”: “Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo de presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas o passado imemorial que está além de todos os passados, na origem da origem”. Kerouac certamente pode ser considerado um herdeiro dessa tradição romântica.

projeto geral dos 14 romances autobiográficos publicados em vida por Kerouac que compõem *The Duluoz Legend*¹⁰, sua obra romanesca inspirada em empreendimentos colossais como a *Comédia Humana* de Balzac e a *Recherche* de Proust. Ao assinalar a coerência formal entre a linguagem de cada um dos romances e o objeto de suas narrativas, Theado (2000, p.5) conclui que “a verdadeira lenda de Jack Kerouac é a saga de um escritor em atividade. Na medida em que as realizações artísticas de Kerouac aumentam, a lenda de Duluoz ultrapassa o gênero da autobiografia para se tornar uma crônica íntima da maturação estilística de um escritor”. Portanto, não é meramente o relato nu e cru da vida biográfica que está em jogo na lenda, mas mais especificamente a vida de um indivíduo que se forma através da experiência da criação estética¹¹. A lenda não pode ser entendida formalmente, portanto, apenas como um conjunto de romances autobiográficos, a crônica de uma existência, mas como um grande *Bildungsroman* que narra a formação de Kerouac no imbricamento entre arte e vida. Para ser mais exato: *The Duluoz Legend* é o relato de uma vida, mas apenas na medida em que esta vida se submete a uma *experiência literária*.

Pode parecer que esta é uma diferença sutil, mas ela traz à tona sérios problemas para a pesquisa em literatura: se já não é apenas a existência vivida que conduz o fio narrativo do romance, mas a própria experiência criativa que lhe deu forma, como seria possível para o pesquisador ler a obra de maneira satisfatória sem se perguntar como ocorreu seu processo de criação? Devido à tentativa de narrar o próprio ato da escrita, bem como a educação do artista que é sua origem, os textos de Kerouac geralmente apontam para a existência de elementos que ultrapassam a materialidade do texto, remetendo para uma dimensão de leitura que podemos chamar, com algumas ressalvas, de “extratextual” ou “pré-textual”: num movimento metapoético, a narrativa de Kerouac induz o leitor a colocar em questão as próprias condições de possibilidade do conjunto de signos que tem em mãos. Esse

¹⁰ Por ordem de publicação: *On the Road* (1957), *The Subterraneans* (1958), *The Dharma Bums* (1958), *Dr. Sax* (1959), *Maggie Cassidy* (1959), *Book of Dreams* (1960), *Tristessa* (1960), *Visions of Cody* (parcialmente em 1960, integralmente em 1972), *Lonesome Traveler* (1960), *Big Sur* (1962), *Visions of Gerard* (1963), *Desolation Angels* (1965), *Satori in Paris* (1966) e *Vanity of Duluoz* (1968).

¹¹ Em decorrência disso, a obra de Kerouac coloca à crítica literária um sério problema para lidar com os limites entre a realidade e a criação literária, uma vez que, na maior parte de seus romances publicados, os nomes dos personagens correspondem a pessoas reais, muitos deles amigos íntimos do escritor, incluindo outros literatos importantes, como Allen Ginsberg, William Burroughs, Gary Snyder, Gregory Corso e etc. Dos manuscritos originais para as versões publicadas, os nomes foram alterados unicamente devido ao receio das editoras em serem alvo de processos – algo que incomodou profundamente Kerouac, por ir contra seu preceito de que a literatura deve ser o mais confessional e verdadeira quanto possível. Tomarei o cuidado de sempre distinguir, em minhas análises, os nomes dos personagens dos nomes de seus correspondentes reais. Isso não se justifica meramente pela importância metodológica de separar a ficção da realidade, mas muito mais por minha necessidade de traçar os limites entre o âmbito solitário da criação e a maneira com que os textos foram lançados à esfera pública. Sobre a lógica de como Kerouac modificava os nomes de seus personagens, vale a pena ler o interessante artigo de Jim Jones (2001, p.53-77), “Kerouactonyms”, presente em seu livro *Jack Kerouac's Nine Lives*.

procedimento é bastante evidente logo no primeiro parágrafo de *Dr. Sax*, em que se pode distinguir ao menos quatro dimensões temporais da lenda:

TIVE UM SONHO outra noite em que estava sentado na calçada de Moody Street, Pawtucketville, Lowell, Mass. com uma caneta na mão dizendo a mim mesmo “Descreva o piche enrugado desta calçada e também as grades de ferro do Textile Institute, ou a entrada onde você e Lousy e G.J. estão sempre sentados e quando parar não pare pra pensar em palavras, apenas pare pra pensar melhor sobre essa imagem – e perca-se da própria mente nesta obra.¹² (DS, p.3)

Nesta passagem de abertura do romance, Kerouac exibe seu virtuosismo narrativo ao explorar quatro dimensões temporais distintas numa única sentença, de forma que o leitor, partindo do texto, é conduzido a adentrar no espaço da criação. Em “TIVE UM SONHO outra noite”, o leitor se depara primeiro com o *tempo da narrativa*, em que o personagem principal, que narra em primeira pessoa, se atém simplesmente ao fato de que teve um sonho, apresentando ao leitor um ponto de referência que será o “presente” da estória. Segue-se a descrição desse sonho, guiando o leitor do tempo narrativo ao *tempo onírico*, ou seja, o tempo da imaginação criadora, que vai aparecer ao longo de todo o romance através da descrição de seres sobrenaturais, como a cobra-do-mundo que vive debaixo da Terra, os vampiros que moram no castelo, e o próprio Doctor Sax. Mas dentro do sonho, o narrador abre aspas e começa a falar consigo mesmo, remetendo o leitor ao *tempo da memória*, em que os amigos Lousy e G. J. aparecem como aqueles que costumeiramente se sentavam no mesmo lugar da cidade de Lowell. Por fim, quando o narrador diz a si mesmo de que modo deve proceder ao escrever a frase que o leitor está lendo, passa-se do tempo da memória para o *tempo da criação*, o tempo metapoético em que o narrador narra o presente – mas não mais o presente da narrativa, e sim o do momento exato em que está compondo. Desse modo, a voz do narrador transforma-se na voz do criador: não mais o enunciatário que, dentro do texto, impõe sua fala, mas o próprio Jack Kerouac assumindo-se como criador diante da página em branco.

O virtuosismo experimental de Kerouac faz seu texto remeter ao instante exato em que a escrita está se fazendo, causando assim um curto-circuito entre o tempo narrativo e o tempo da criação. Esta estrutura narrativa circular, que na passagem de abertura

¹² THE OTHER NIGHT I had a dream that I was sitting on the sidewalk on Moody Street, Pawtucketville, Lowell, Mass., with a pencil and paper in my hand saying to myself “Describe the wrinkly tar of this sidewalk, also the iron pickets of Textile Institute, or the doorway where Lousy and you and G.J.’s always sittin and dont stop to think of words when you do stop, just stop to think of the picture better – and let your mind off yourself in this work.

de *Dr. Sax* aparece pontualmente na invocação do “perder-se da própria mente”, pode ser rastreado de uma maneira mais ampla em *The Duluoz Legend* quando se percebe que o próprio enunciatário narra seu processo de maturação enquanto artista. Isso quer dizer que a “vida” que está sendo narrada possui duas dimensões simultâneas: a do presente narrativo, em que se desenrolam as aventuras, e a da formação do artista, que ao fim explica e justifica a existência da obra.

Apoiando-me na evidência desse curto-circuito entre texto e criação característico da lenda, pretendo inverter o esquema das leituras biográficas sobre a obra de Kerouac. Não estarei interessado em entender como sua identidade sócio-cultural ou sua psicologia íntima se impõem sobre seus romances, de maneira determinista, mas antes em como o desenvolvimento de sua experiência literária está necessariamente relacionada com seu processo de autoformação enquanto artista. Em vez de tomar a obra como o resultado das condições materiais e psíquicas da vida, tomarei sua vida como o resultado de uma experiência com a escrita. Neste sentido, o que me interessa não é aquilo que determina quem é o indivíduo Jack Kerouac, mas sim o modo como ele mesmo livremente transforma a si mesmo ao perseguir a criação de uma obra de arte original. É isto o que chamo de experiência literária: o processo de formação do escritor fundamentado na liberdade de uma escrita de caráter experimental.

Os documentos que me servem para realizar a análise desse processo são aqueles que se pode chamar de “periféricos” às obras publicadas, desde que isso não implique numa conotação hierárquica. Trata-se de cartas, diários, rabiscos, desenhos, esboços, pequenas notas, reflexões, papéis esparsos, *workbooks*¹³, manuscritos de obras inacabadas que gravitam em torno dos livros destinados à publicação, mas que se mantêm em sua autonomia. Não irei lê-los, portanto, apenas em relação aos romances publicados – trabalho que seria, propriamente, o da crítica genética – mas compreendê-los em seu modo de ser próprio, na relação potencial que estabelecem com Kerouac, seu criador. Estes arquivos periféricos, cuja maior parte está guardada na *Berg Collection of English and American Literature*, no prédio principal da Biblioteca Pública de Nova York, constituem o *corpus* de minha pesquisa, mas não exatamente o seu objeto; pois aquilo que pretendo investigar é o processo em si, e não o processo em relação ao livro. Por isso, mesmo os romances de Kerouac fazem parte desse *corpus*, mas apenas sob a condição de pensá-los em sua relação com o processo que lhes deu origem.

¹³ Kerouac intitulava de *workbooks* os cadernos em que esboçava as estruturas e as intenções de um livro que pretendia escrever.

Proponho assim um tipo de pesquisa em literatura em que o objeto de pesquisa não seja equivalente ao seu *corpus* – ou seja, uma pesquisa que não privilegia a materialidade do texto. Os textos arquivados são o *corpus*, mas não constituem em si mesmos a experiência literária em sua totalidade; eles são antes os estilhaços gerados por um processo de formação cujo lugar próprio é a solidão do artista, quando este experimenta o embate com a página em branco. Por esta razão, não tomarei estes arquivos sob o crivo da crítica literária, como se fossem comparáveis a obras de arte, já que seria no mínimo injusto julgar textos cujo modo de ser específico é justamente o de não se dar ao juízo – digamos: textos voláteis, que não existem em função da leitura.

Meu interesse é partir dos indícios deixados por estes arquivos periféricos à obra publicada para compreender como se dá a tentativa de Kerouac em perseguir sua formação enquanto artista. Ao longo da tese, vou citá-los sempre que estiverem relacionados com as questões específicas do processo de criação. Não houve, portanto, uma seleção prévia de certos textos a serem privilegiados, mas uma tentativa de dar conta do caráter holístico do processo de criação, que se revela ao pesquisador apenas quando experimenta uma verdadeira imersão nos arquivos do autor. Minha pesquisa se funda, portanto, na experiência labiríntica do pesquisador quando vaga entre os escombros da experiência literária, na intenção de compreender o que motiva a criação de suas obras publicadas.

No caso de Kerouac, o processo de formação pode ser delimitado no tempo; ele se esgota a partir de 1951, quando enfim se lança à experiência de composição de três romances decisivos: *On the Road*, *Visions of Cody* e *Doctor Sax*. A definição de tal cronologia não é completamente arbitrária, e foi adotada por Joyce Johnson (2012) em sua mais recente biografia de Kerouac, *The Voice is All*, também baseada numa pesquisa dos arquivos da Biblioteca Pública de Nova York. Meu recorte se baseia na análise do esgotamento do processo de criação, quando a busca pela originalidade deixa de ser o objetivo de Kerouac, que passa a aceitar uma voz própria, assumindo uma identidade como escritor. Se a busca por originalidade cessa, a experiência chega ao seu limite: fim da formação, sedimentação da forma. A inversão da crítica biográfica se justifica pelo fato de a busca pela singularidade e originalidade ser um problema formal – não porque a forma determine diretamente aquilo que é excepcional à cada obra, e sim porque a experiência literária alcança a singularidade da obra apenas a partir de uma transformação. E aqui deve-se tomar a palavra “transformação” em toda a sua gravidade: trata-se da “ação” que “trans-forma”, o agir que altera a forma.

A experiência da criação age sobre o criador e a linguagem, ao mesmo tempo formando-os e deformando-os: forma-os, na medida em que lhes dá nova configuração positiva; deforma-os, na medida em que se sustenta na negação de uma linguagem já dada, já conhecida, já formulada. Tal simultaneidade entre o positivo e o negativo é, inclusive, uma característica própria do pensamento romântico, do modo como Octávio Paz (2013, p.65-83) o concebe a partir do jogo entre analogia e ironia. Esse entendimento formal da experiência literária não implica necessariamente numa separação entre a “linguagem” e a “vida” do escritor, pois a própria noção de “vida” pensada por Kerouac na esteira do romantismo é, ela mesma, formal. Sua compreensão formalista da linguagem não é, portanto, antitética à sua vivência no mundo, suas experiências pessoais, sua existência – pelo contrário, a noção de “forma” engloba tudo isso, na medida em que vida e linguagem compartilham, para Kerouac, uma mesma estrutura. Daí, inclusive, a opção de Kerouac, ao fim da experiência literária, por escrever romances autobiográficos: se a mais alta forma do romance é aquela que emula da melhor forma a pulsão orgânica da vida, então escrever o grande romance consiste, basicamente, em escrever a própria vida.

Tal compreensão “formal” da existência e da escrita aparece nos manuscritos de Kerouac desde muito cedo; em sua ânsia de se tornar um artista e um homem “verdadeiro” – e isso quer dizer, organicamente formado – ele compara a própria vida a uma construção, e o artista, a um “arquiteto da própria alma”:

Eu tenho medo de admitir, mas acho que o homem, tão iludido, dá meia volta e se ilude, construindo coisas artificiais, erigindo falsas formas e as chamando de o projeto da Vida. Mas devemos admitir que artificial ou não, projeto é projeto, forma é forma, e o homem satisfaz-se ao longo das eras com tal condição. Um dos grandes prazeres de estudar, e viver a si mesmo, é descobrir homens que estão construindo estruturas reais, [...] homens que não estão construindo a si mesmos e à própria vida sobre artificialidades (como faz a maioria), mas homens que por algum modo ou maneira, milagre ou método, adquiriram os materiais necessários para sua construção, valeram-se de cada fundamento dos quais haviam sido despojados. Mas, infelizmente, este caso é muito raro & isolado. Thomas Wolfe foi um homem assim –¹⁴ (KEROUAC, NYPL, 6.3)

¹⁴ I think otherwise. I am afraid to admit it, but I think that man, so deceived, turns right around and deceives himself, building artificial things, erecting false forms and calling them the design of Life. But we must also admit that artificial or no, design is design, form is form, and man has satisfied himself through the ages with such a condition. One of the great pleasures of study, and living itself, is to discover men who are building real structures [...] men who are not building themselves and their lives on artificiality (as the majority of men do), but men who in some shape or manner, miracle or method, have procured the necessary materials with which to build, have availed themselves of the every essentials out of which they had been cheated. But, sadly, the case is very isolated & rare. One such man was Thomas Wolfe –

O tema da formação do artista pela experiência da linguagem, que Kerouac levou às últimas consequências, não é exclusivo de sua obra, como aponta a referência a Thomas Wolfe. Essa compreensão pertence a uma profícua tradição filosófica, principalmente alemã, que desde finais do século XVIII propagou o gênero conhecido como *Bildungsroman* (ou romance de formação), cujo protótipo foi *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Segundo a leitura precisa de Marcus Vinícius Mazzari (1999, p.73), neste romance

a expansão plena e harmoniosa das capacidades do herói, a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se assim como um “estar a caminho” rumo a uma maestria ou sabedoria de vida, a qual é representada menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida. As possibilidades e limites de tal realização são refletidos nesse gênero literário [o *Bildungsroman*], sendo que o “telos” da totalidade é representado como contraste à imagem do herói ainda não “formado”.

A hipótese que desenvolvo em minha tese é a de que Kerouac não apenas tomou o gênero do *Bildungsroman* como o modelo máximo da forma romanesca, mas também que ele apenas o fez por ter se apoiado profundamente na noção de obra de arte orgânica que sustentou historicamente o gênero. Isto implica em dizer que não são meramente os valores morais, religiosos ou políticos de Kerouac que determinam sua opção final pela autobiografia, mas também toda uma reflexão filosófica a respeito do que constitui o próprio ser da obra de arte. Se a obra de arte mais elevada é a “orgânica”, e se o “orgânico” é a estrutura formal que dá origem à “vida”, então o mais elevado da criação estética se dará, sempre, no imbricamento entre vida e escrita. Daí também a necessidade de se formar organicamente enquanto um artista raro.

Narrar a própria existência não pode ser reduzido, no caso de Kerouac, a uma tendência “egoísta” ou a um exibicionismo estéril. A autobiografia é a solução *formal* de Kerouac para criar a obra literária que ele considera a mais elevada. Pretendo mostrar que o “escrever a vida” de Kerouac não pode ser enquadrado apenas segundo o gênero da autobiografia ou da categoria de escrita autobiográfica. O que o põe a escrever *The Legend of Duluoz* não é a mera necessidade de contar aos outros quem ele é, segundo o modelo de autobiografia pensado por Philippe Lejeune (2008) ao cunhar o termo “pacto autobiográfico”; antes, é a reflexão a respeito do caráter formal do *Bildungsroman* que faz a autobiografia aparecer como uma das respostas possíveis para a pergunta “o que é a literatura?”.

Partindo desta premissa, meu trabalho segue o sentido oposto ao da maioria das leituras empreendidas até agora sobre a relação íntima entre arte e vida em Kerouac.

Minha hipótese é que não é o desenrolar de sua vida biográfica que deve servir de guia para que possamos empreender a leitura crítica de sua produção literária; pelo contrário, é a própria disposição de Kerouac em transformar sua vida numa obra de arte, segundo os moldes da *Bildung* [formação], que justifica em seu caso a tentativa de unificar plenamente os âmbitos da existência e da escrita.

Há inúmeras outras provas de que Kerouac tinha plena consciência de sua vinculação à tradição da *Bildung*. Em 1964, chegou a referir-se a um possível livro como “meu próprio ‘Wilhelm Meister’, meu próprio ‘Portrait of the Artist’, minha própria ‘educação’”¹⁵ (NYPL, 58.10), aludindo primeiro ao romance de Goethe que serviu de protótipo para toda a tradição moderna do *Bildungsroman* e, em seguida, ao romance autobiográfico de James Joyce, que narra sua passagem da infância à vida adulta. Este livro que Kerouac pretende escrever irá se tornar *Vanity of Duluoaz*, que foi publicado com o subtítulo de “uma educação aventureira”. Sem contar nas inúmeras referências de Kerouac, ainda jovem, a outros escritores que publicaram romances de formação, como o alemão Thomas Mann, o francês Marcel Proust e, principalmente, o americano Thomas Wolfe, influência decisiva para o processo de criação de seu primeiro romance, *The Town and the City*, um dos que mais se aproximam do gênero em sua acepção goetheana. Aliás, Kerouac não só se aproveitou de vários temas goethianos em suas obras – basta lembrar o subtítulo de *Doctor Sax*, “Fausto, Parte três” – mas também acreditava que sua escrita espontânea era, na verdade, a culminação “da profecia, feita por Goethe, de que em algum momento a literatura ocidental se transformaria numa forma pura de confissão”¹⁶ (NYPL, 12.40).

Ainda que o tema da confissão seja, com certeza, importantíssimo para a mística católica de Kerouac e que ele tenha tido uma formação religiosa bastante ampla, isto não é suficiente para explicar sua propensão a tomar a escrita como uma atividade autoformadora, bem como a escrever romances autobiográficos. Pelo simples motivo de que aquilo que torna alguém um escritor é a atividade da escrita e não suas crenças religiosas; se o catolicismo fosse a explicação de sua tendência confessional, então todos os escritores católicos escreveriam romances autobiográficos, ou todos os católicos tenderiam a ser escritores – o que é, evidentemente, falso. Para ir além deste tipo de leitura biográfica determinista, que tenta deduzir a verdade da obra sem considerar o momento reflexivo próprio da experiência literária, pretendo mostrar através da análise de diários e manuscritos não publicados que Kerouac esboça, ainda jovem, toda uma reflexão sobre os desdobramentos

¹⁵ – In other words, my own “Wilhelm Meister”, my own “Portrait of the Artist”, my own “Education”.

¹⁶ the prophecy Goethe made that true Western literature would come in the form of pure confession, eventually.

éticos da opção por ser um “artista” que se deve à influência decisiva de temas da estética romântica, que ele conhecia com profundidade.

Isso não quer dizer que a religiosidade não é importante para compreender Kerouac; mas sim que ele toma o próprio tema da *Bildung* como uma espécie de incursão espiritual, como comprova sua ponderação sobre Goethe, em manuscrito de 31 de dezembro de 1942: “o romantismo é a vida no que há de mais completo e mais divino – algo mais religioso do que todas as religiões formais [...] É o último dos modos de vida – **não há** outro”¹⁷ (NYPL, 6.66). Ao caracterizar Goethe como um “romântico”¹⁸, Kerouac retoma o projeto dos prometeicos de dar à humanidade, por meio da arte, a chance de um novo modo de vida. Elevando o ideal da formação do ser humano à mais alta questão da revolta romântica, Kerouac reconhece que Goethe “descobriu que a realização de todas as funções, o que se pode chamar de vida, é a maior, mais grandiosa e mais sublime ordem do universo” (NYPL, 6.66); e ainda insiste, usando termos que remetem tanto à tradição alemã da *Bildung* quanto a um arcabouço místico-religioso, que Goethe “soube, também, que a função da mente era a mais importante de todas as funções, e de longe a mais grandiosa e mais gloriosa”¹⁹.

O interesse de Kerouac por Goethe pode ser rastreado a partir do seu contato com Oswald Spengler, particularmente em *The Decline of the West*. O contato com a obra é suficientemente documentado: em *Vanity of Duluo*, Kerouac conta que ganhou das mãos de William Burroughs os dois volumes da obra Spengler em 1943, chamando o alemão de seu “grande professor na noite” (VD, p.204). Mas na verdade Kerouac já havia lido Spengler muito antes. Ao analisar documentos do arquivo da Biblioteca Pública de Nova York, Gewirtz

¹⁷ Romanticism is life at its fullest and at its most divine – it is more religious than all formal religions. [...] It is the final Way of Life – there is no other.

¹⁸ A ponderação de Kerouac é problemática em termos históricos, pois desconsidera que a questão da *Bildung* aparece em Goethe de forma mais determinante em *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, romance que ficou conhecido como uma das obras primas do classicismo de Weimar. No entanto, parece-me que esta leitura de Goethe se justifica em Kerouac pela influência de Spengler, principalmente devido à importância dada a ambos os autores alemães ao conceito de “vida”. Nesse sentido, o que Kerouac considera romântico em Goethe é justamente aquilo que o aproxima de Spengler: uma filosofia organicista. A relação histórica entre o paradigma orgânico e o romantismo é suficientemente estudada e documentada: ao pesquisar o conceito de “vida” no século XVIII e XIX, Robert J. Richards (2002, p2-3) sugere que o romantismo foi “a era de Goethe”; uma leitura canônica na mesma linha, mas com ênfase na teoria literária e na poética de língua inglesa e alemã, é o importante estudo de M.H. Abrams (2010), *O Espelho e a Lâmpada*; no Brasil, Paulo Vizzioli (2002, p.139-140), no artigo “O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo”, reflete sobre a importância desta ruptura paradigmática para a consolidação de uma estética romântica. No caso de uma história mais abrangente deste corte epistemológico responsável pelo surgimento histórico do conceito de “vida”, em consonância com o nascimento de uma nova forma de compreender a literatura, vale a pena conferir toda a segunda parte de *As Palavras e as Coisas*, de Foucault (2007), dedicada à análise do nascimento da biologia, da linguística e da economia política na cultura ocidental.

¹⁹ He further discovered that the fulfillment of the functions, which is life, is the highest, most grand and most sublime order in the universe. And he knew, further, that the function of the mind was the most fine of all the functions, and by far the greatest and most glorious.

(2007, p.49) chamou a atenção para o quão cedo Kerouac leu Spengler, talvez por intermédio da disciplina de “Civilização Contemporânea” que cursou na Universidade de Columbia, em 1940. Isso explica a troca de cartas entre Kerouac e seu amigo prometeico Sebastian Samps, onde discutiam desde muito cedo a filosofia da história spengleriana. Segundo uma nota de Ann Charters (in SL1, p.65), foi Sebastian quem mostrou uma cópia do livro a Kerouac. Charters também reconhece a importância de Spengler para entender a forma como os *beats* compreendiam a história e a sociedade: “A análise de Spengler da história europeia como a ocorrência de ciclos de entropia cultural contribuiu para a visão apocalíptica dos jovens escritores Beat sobre o seu próprio tempo”.

Como se vê, a influência de Spengler não é um fato desconhecido da crítica sobre Kerouac, e já foi estudada com mais seriedade e profundidade por Cláudio Willer (2014), no Brasil, e por John Lardas (2000), nos Estados Unidos. No entanto, as análises de ambos os críticos seguem a mesma intuição de Charters, se atentando mais para a maneira como as ideias de Spengler influenciaram Kerouac em sua compreensão da história, da religião e da sociedade, sem necessariamente tratar do modo como ambos entendiam a criação e a arte. Tanto Willer quanto Lardas compreendem corretamente a Geração Beat como um movimento com implicações sociológicas que ultrapassam o âmbito do meramente estético. Mas justamente por isso, a ênfase dada por eles aos elementos religiosos e místicos que se pode observar a partir do diálogo entre Spengler e Kerouac revelam uma leitura em que a experiência literária é deduzida a partir da experiência social-religiosa; por isso, nenhum deles tentou avaliar o peso das ideias de Spengler para a maneira específica como Kerouac concebia a criação literária.

É natural que o tenham feito, já que Spengler foi um historiador, e não um artista, tampouco um esteta; além disso, nas rasas citações de Kerouac a Spengler publicadas em artigos para revistas ou em seus próprios romances, não se evidencia nenhuma reflexão estética *per se*. Porém, quando se lê *The Decline of the West* com atenção, percebe-se que a historiografia é, para Spengler (1928, p.102), uma atividade propriamente poética – e é por isso que, para ser historiador, é preciso muito mais de gênio que de método: “Aquele que pesquisa a natureza pode ser educado, mas aquele que conhece a história nasceu assim. [...] A poesia e o estudo da história são parentes próximos”. Spengler compara assim sua historiografia aos ideais românticos da criação poética, que se dão por meio da intuição orgânica genial, e não segundo os ditames de uma rígida metodologia científica. Esta intuição é retomada por Kerouac insistentemente em seus manuscritos, mesmo quando não cita diretamente o historiador alemão.

Partindo do reconhecimento de Spengler como ponto articulador entre Kerouac e a tradição romântica, pretendo mostrar que, ao avaliar a experiência literária de Kerouac, a obra de Spengler possui decisivas implicações para o desenvolvimento do projeto da escrita espontânea. Isso não quer dizer que Spengler deva ser considerado uma influência mais importante que outras. No entanto, a análise dos arquivos de Kerouac revela que *The Decline of the West* pode ser tomado como um ponto de referência que, em seu modo propriamente estético de conceber a vida biológica e a história da humanidade, apresenta em germen noções decisivas que se transformariam, em 1951, no projeto da escrita espontânea. Além disso, há vários livros que Kerouac lê e cita em suas notas e diários entre 1940 e 1951 que estão direta ou indiretamente relacionados à obra de Spengler – é o caso principalmente de Nietzsche e de Goethe, autores cuja influência sobre Kerouac não foi ainda avaliada com a merecida cautela.

Uma prova da importância da intersecção entre estas referências filosóficas e religiosas aparece numa entrada de um dos diários, datada de 27 de junho de 1957 – ou seja, bem depois de ter escrito suas principais obras, mas poucos meses antes de publicar *On the Road* – onde Kerouac (NYPL, 56.4) anotou em seu diário que estava relendo ao mesmo tempo Spengler, o Novo Testamento e Nietzsche. Está aí um indício concreto de que ele parece ter revisitado estas fontes com frequência, na intenção de refletir sobre sua própria obra. Isso coloca em questão a leitura de Ben Giamo (2000, p.21) de que o hedonismo da obra de Kerouac se deve mais à influência de Whitman que à de Nietzsche, ao tratar o filósofo alemão como um mero “fantasma” que assombra as páginas de *On the Road*:

Embora tanto Dean Moriarty quanto Sal Paradise refutem a noção nietzschiana de que Deus está morto – “Deus existe sem escrúpulos” – e ainda que a busca pelo IT finalmente se resolva na magia bíblica do México, o dinamismo frenético e a vontade de poder encarnada em Dean Moriarty trazem à tona o fantasma de Nietzsche e abafam estes valores elevados, ancorados no eterno e/ou no ser elevado. Estas qualidades não conferem ao romance uma qualidade necessariamente amoral. Mais que isso, a moralidade alterada que se expressa em *On the Road* descende, em parte, da atribuição feita por D. H. Lawrence a respeito da façanha de Whitman: “ele foi o primeiro a estilhaçar a velha concepção moral de que a alma humana é algo ‘acima’ e ‘para além’ da carne...” [...] Tal alma passional, que encontra na estrada aberta sua real morada, firma naturalmente a aventura espiritual no mundo fenomênico da sensação e, às vezes, na indulgência sensorial. (GIAMO, 2000, p.21)

Ainda que seja correto reconhecer a influência de Whitman, o hedonismo expresso pelos personagens principais do romance não é o único fato que possibilita uma

aproximação entre Nietzsche e Kerouac. A própria noção de que a alma e corpo constituem uma mesma entidade pode facilmente ser rastreada como um tema do Spengler leitor de Nietzsche, que Kerouac interpretou de uma maneira toda própria sob o prisma de suas crenças cristãs. É possível rastrear a influência da filosofia nietzschiana, principalmente no que diz respeito à sua crítica à moral e aos costumes, no próprio projeto da escrita espontânea, bem como na maneira como Kerouac pensa sua formação enquanto artista segundo categorias que remetem ao filósofo alemão. Destaca-se aqui as discussões de Kerouac sobre *Assim falou Zaratustra*, o *Bildungsroman* de Nietzsche, principalmente em meados de 1944.

Se por um lado, tudo isso indica a importância da tradição alemã da *Bildung* para a formação do conceito de escrita espontânea em Kerouac, por outro, será preciso reconhecer que o projeto de *The Duluoz Legend* apresenta consideráveis inovações em relação aos outros romances que constituem o gênero. A principal delas é que, ao contrário do *Zaratustra*, de Nietzsche, e do *Wilhelm Meister*, de Goethe, ambos narrados em terceira pessoa, o personagem principal da lenda não só é, na maioria das vezes, o narrador em primeira pessoa, como se confunde também com o próprio criador da obra. A radicalidade de Kerouac decorre do fato aparentemente simples de que o ápice de seu projeto estético coincide com a decisão de tornar sua obra o mais sincera e autobiográfica possível, livrando-se de uma narrativa estruturalmente formada em torno da ficção. Se, no romance de formação alemão, é o amadurecimento de um herói ficcional que sustenta o fio da narrativa, de modo que a leitura do texto não aponta necessariamente para o seu próprio processo de criação, na obra de Kerouac é o criador do romance que narra sua vida, abrindo o texto para uma dimensão metapoética inédita ao gênero.

Sabe-se, por exemplo, que Goethe transcreveu documentos pessoais para a composição de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Mas a novidade de Kerouac é que ele realiza a intersecção entre os gêneros da autobiografia e do *Bildungsroman* de uma maneira muito mais radical que seus precursores. Isso levanta uma série de problemas para o campo da teoria literária, pois coloca em evidência a necessidade de não se perguntar mais apenas pelo sentido dos romances em suas versões publicadas, mas questionar as próprias condições de possibilidade de sua criação. Desse modo, a obra de Kerouac pode servir à pesquisa em literatura para retomarmos o problema da educação do artista, bem como do processo de criação, sem que seja necessário se apoiar numa interpretação meramente biográfica, social ou psicológica de seus textos.

Com o intuito de analisar esta dimensão filosófica e reflexiva da obra de Kerouac, dividirei minha tese em três grandes capítulos, que correspondem à defesa três teses

gerais: 1) a experiência com a linguagem é a origem da obra literária; 2) a experiência com a linguagem é a da criação da liberdade; 3) a criação da obra se dá no movimento da busca por sua origem, que é em si mesma liberdade. Vê-se, portanto, um movimento circular da tese: da experiência como origem à origem como experiência, da criação da liberdade à liberdade da criação.

O primeiro capítulo se pautará, então, numa tentativa de definir um método de pesquisa a partir da investigação conceitual e teórica do que chamo de experiência literária. Parto da hipótese de que a importância dada ao conceito de “gênio”, principalmente depois do *Sturm und Drang*, consolidou uma filosofia da criação estética que é, ao mesmo tempo, uma ontologia da obra de arte. Isso quer dizer que, a partir do romantismo – tradição a que Kerouac deliberadamente se filia – a questão do ser da obra de arte torna-se, historicamente, indissociável do problema da criação estética; e isso decorre justamente porque o ser da obra de arte é, para o romantismo, ele mesmo criação em liberdade. O artista torna-se também filósofo; sua criação se dá, necessariamente, a partir de uma prática reflexiva, onde se assume como a origem da obra de arte. A partir do que chamo de uma arqueologia do gênio, pretendo desenvolver princípios de uma *analítica da experiência literária*, que me servirá de base para investigar o processo de criação de Kerouac como uma prática que, a partir desse gesto de assumir-se como a origem, lança o artista para a experiência da liberdade: aquilo que abre o escritor para a possibilidade da escrita é justamente a liberdade criada pela experiência da criação.

No segundo capítulo, discutirei a maneira como Kerouac concebe sua própria educação estética segundo o preceito da *Bildung* de “tornar-se o que se é”. Nesse sentido, minhas análises partirão da assimilação do conceito romântico de “gênio”, que serve de base a Kerouac para problematizar sua busca por uma voz literária singular através de todo um embate experimental com a linguagem. Reconhecendo que o conceito de gênio foi responsável, na história da tradição estética ocidental, por instaurar a ideia de que a criação artística é sempre expressão de uma singularidade capaz de, a partir de sua liberdade, dar forma à linguagem, mostrarei como o modelo de artista que Kerouac pretende se tornar está inevitavelmente calcado na noção de que a criação estética se dá no embate entre a liberdade do artista e a autonomia da obra. No entanto, enquanto a tradição estética alemã pensa esta liberdade como uma espécie de essência do homem fundamentada na natureza, pretendo mostrar que ela possui uma natureza *poética*, ou seja, que seu caráter mais próprio é o de ser uma liberdade *criada*. Se os alemães responderam à pergunta pelo ser da obra de arte fundamentando-o no ser da natureza, a análise do processo de criação de Kerouac revela que a

liberdade ética é o produto de uma prática formativa em que o criador transforma a si mesmo a partir da experiência com a linguagem. No movimento circular próprio da experiência literária, que lança a vida do artista ao poder formador da linguagem, o “é” do “tornar-se o que se é” já é o próprio “tornar-se”, a própria criação; a disposição do artista em transformar a si mesmo a partir da busca de seu próprio ser só pode ocorrer porque o artista se abre ao devir da liberdade. Para se transformar num indivíduo genial, Kerouac precisará criar, a partir de sua educação solitária, a liberdade ética que fundamenta a autonomia estética de sua linguagem.

No terceiro capítulo, minha análise se concentrará num sentido oposto: em vez de analisar o processo de formação do artista Kerouac, examinarei o processo de formação de sua obra, particularmente das reflexões que dão origem ao projeto da prosa espontânea. Pretendo mostrar que a solução pela espontaneidade da escrita deriva de toda uma ponderação sobre o caráter autônomo da criação, no diálogo com o modelo romântico de obra de arte orgânica. Para isso, farei análises detalhadas de manuscritos onde Kerouac discute e prepara seus textos literários, mesmo aqueles que ficaram engavetados e não foram publicados antes de sua morte. Veremos então que, seguindo os princípios do gênero do *Bildungsroman*, Kerouac busca cada vez mais estabelecer em seus escritos uma homologia formal entre a vida do artista e a estrutura narrativa do romance. O romance seria, nessa acepção, a narrativa que descreve o processo de formação de um indivíduo genial. É pela radicalização desse preceito estético, encontrado nos românticos e também em Spengler, que ele chegará à fórmula da criação romanesca como uma grande confissão espontânea. Isso quer dizer que a presença de elementos autobiográficos na obra de Kerouac se justifica, principalmente, em decorrência de suas reflexões sobre o que constitui o próprio ser da obra de arte. É para solucionar o dilema de encontrar uma linguagem o mais autônoma quanto possível que Kerouac firmará o seu estilo, aceitando então que encontrou uma voz singular.

O segundo capítulo busca entender como se dá, no artista, a criação de sua liberdade; o terceiro busca compreender como se dá, na obra, a liberdade de sua criação. A separação entre estes dois capítulos se justifica ao menos cronologicamente porque, na maior parte dos manuscritos de juventude, as referências ao “como viver” aparecem em maior volume do que as ao “como escrever”. Kerouac compreendia que toda uma conversão espiritual, toda uma formação de sua própria individualidade era necessária para que se tornasse capaz de escrever grandes obras. Não se trata necessariamente de uma ascese, mas de um imperativo ético, que coloca a educação como etapa necessária e anterior à escrita de um

livro. Aprender a ser um escritor é, também, aprender a ser livre, na medida em que a experiência da criação serve de modelo para uma vida libertária.

Mas em termos teóricos, não se trata de isolar dois momentos diferentes da experiência estética, pois como já vimos, tanto a liberdade da criação quanto a criação da liberdade se constroem simultaneamente. É partindo da liberdade formada no indivíduo que a obra de arte se firma na autonomia da linguagem; e é a partir da experimentação com a linguagem autônoma que o indivíduo cria sua liberdade. Em decorrência desse movimento circular aberto pela experiência da escrita, chegaremos à conclusão de que, por mais dispendiosa que seja a criação de uma obra literária experimental, ela é capaz de realizar uma tarefa singular, tão rara nos sujeitos de hoje em dia: a de criar no indivíduo uma liberdade que, originalmente, já é dele.

2 O CONCEITO DE EXPERIÊNCIA LITERÁRIA

A criação necessita de seu tempo²⁰

Kerouac, *Fragmento de diário*

Se comparado com o imenso volume de páginas que compõem os 14 romances de *The Duluoz Legend*, pode-se dizer que foram raros os textos publicados em vida por Kerouac em que tentou explicar detidamente seu método de criação literário, que ele chamou de prosa espontânea. Esta diferença abissal entre a quantidade de textos “reflexivos” e “literários” levou até mesmo críticos pioneiros da Geração Beat, como Ann Charters (in PK, p.481), a considerá-lo uma espécie de escritor prático, pouco interessado em discussões teóricas ou filosóficas: “Kerouac se interessou mais em escrever do que em escrever sobre o escrever, e foram poucos os seus esforços para explicar ou teorizar a própria obra”. É assim que ela justifica ter dedicado apenas dez das mais de 600 páginas de sua antologia *The Portable Jack Kerouac* para os textos “sobre a prosa espontânea” – todos destinados à publicação em revistas após o sucesso editorial de *On the Road*²¹.

Não se pode culpar Charters por sua declaração, já que o próprio caráter espontâneo da prosa de Kerouac contribuiu para a impressão de que o pensamento reflexivo e o ato metapoético próprio da criação literária foram excluídos por ele em favor do imediatismo e do automatismo da escrita. Além disso, a maneira como ele mesmo se expôs publicamente após a alta vendagem de *On the Road* contribuiu para a construção da imagem pública de um escritor que perdeu mais tempo com as experiências de vida do que com a experimentação com a linguagem. Tal mito se propagou junto com publicidade do romance, como se evidencia no programa de tevê de Steve Allen, em 1959: nesta famosa entrevista, Kerouac diz ter vivido sete anos na estrada e ter gasto apenas três semanas para escrever o livro, no que Steve Allen responde prontamente, em tom de piada: “sete anos? Uma vez estive na estrada por três semanas e levei sete anos para escrever um romance”²².

Ainda que sustente um mito, a fala de Kerouac não é necessariamente falsa. O tempo gasto por ele para escrever o manuscrito original de *On the Road*, em abril de 1951, foi de apenas três semanas, e em circunstâncias peculiares: isolado em seu pequeno quarto e

²⁰ Creation takes its time. (NYPL, 8.52)

²¹ Os textos que compõem esta sessão da antologia são: 1) “Belief & Technique for Modern Prose”, publicado na *Evergreen Review* em 1958; 2) “Essentials of Spontaneous Prose”, publicado no mesmo periódico, em 1959; 3) “The First Word: Jack Kerouac Takes a Fresh Look at Jack Kerouac”, publicado em 1967 na revista *Escapade*;

4) “Are Writers Made or Born?”, publicado pela revista *Writers’ Digest* em 1962.

²² Vídeo disponível online em: <http://vimeo.com/77423799>

regado a grandes doses de café servidas por sua esposa Joan Haverty, ele dedilhou velozmente na máquina de escrever, imprimindo seu romance sobre o rolo de papel que é considerado, hoje, o manuscrito literário mais caro do mundo²³. Mas o fato de ter se submetido a tal experiência radical não aponta necessariamente para a ausência de um intenso trabalho reflexivo por trás da concepção do romance, que além de possuir mais de 20 protoversões²⁴, foi publicado pela primeira vez muito tempo depois, em 1957, depois de ser expandido e revisado a pedido dos editores da Viking Press. Ao contar a Steve Allen que escreveu o romance em três semanas, Kerouac fala a verdade no que diz respeito à composição do manuscrito original, mas omite o fato de que o livro que os leitores tinham em mãos em 1957 era, na verdade, o resultado de quase uma década de meditação e revisão de um projeto sobre um romance sobre “a estrada”²⁵.

Além de aparições públicas que reafirmavam o mito, o antiacademicismo próprio de toda a Geração Beat, de quem Kerouac foi considerado o pai, ajudou consideravelmente a perpetuar a ideia de que sua literatura tentava fugir de preocupações formalistas com a linguagem. Na abertura de seu *Scattered Poems*, Kerouac se posicionou diretamente contra as tentativas do modernismo anglo-americano de reconstruir a civilização e o cânone ocidental por meio da colagem de seus destroços. Tecendo um elogio ao retorno aos elementos típicos da tradição bárdica e oral, Kerouac ataca o academicismo de Eliot, que com seus preceitos estéticos modernistas teria retirado da poesia sua pulsão lírica original:

A nova poesia americana tal como tipificada pela SF Renaissance [...] é uma espécie de velha-nova poesia Zen lunática, escrevendo o que vier à sua cabeça assim como vier, poesia de volta à sua origem, a criança bárdica, verdadeiramente ORAL como disse Ferlinghetti, no lugar dos cinzentos sofismas da Academia. Poesia & prosa por muito tempo haviam caído nas mãos falsas dos falsos. Esses novos puros poetas confessam-se pela mera alegria da confissão. Eles são CRIANÇAS. Eles também são Homeros de

²³ Com o lance de 2,43 milhões de dólares, Jim Irsay arrematou o manuscrito original em 2001.

²⁴ O mais próximo de um trabalho de crítica genética sobre as diferenças entre as protoversões, o romance original e a publicação de 1957 disponível atualmente foi feito pelo próprio curador dos arquivos de Kerouac na Biblioteca Pública de Nova York, Issac Gewirtz (2007, p.73-107), em seu livro *Beatific Soul*. Em conversa que tive pessoalmente com Gewirtz, ele chegou a confidenciar que seu texto era apenas um primeiro passo, e sua intenção era incentivar a produção de um estudo mais detalhado de crítica genética, que até agora não foi realizado.

²⁵ A primeira menção de Kerouac ao título “On the Road” aparece numa entrada de seu diário datada de 23 de agosto de 1948, onde descreve o tema que, a princípio, se manteve na versão publicada de 1957: “Tenho outro romance em mente – *On the Road* – sobre o qual estou sempre pensando: sobre dois caras que vão de carona para a Califórnia em busca de algo que *na verdade* eles não encontram, e se perdem na estrada, e fazem todo o caminho de volta com esperanças de algo *mais*” (WW, p.139). [I have another novel in mind – “On the Road” – which I keep thinking about: about two guys hitch-hiking to California in search of something they don’t *really* find, and losing themselves on the road, and coming all the way back hopeful of something *else*. Also, I’m finding a new principle of writing.] (WW, p.123) (NYPL, 54.7)

barba grisalha, como crianças cantando nas ruas. Eles cantam, eles dançam. [They sing, they swing]. É diametralmente oposta à ordem de Eliot, que de modo tão sombrio proclama suas leis tristonhas e negativas como o correlato objetivo etc. que são apenas um monte de constipação e total emasculação do puro impulso masculino para cantar livremente. Apesar das secas regras que ele propôs, sua poesia é, ela mesma, sublime. Eu podia dizer mais um monte de coisas, mas não tenho tempo nem teria sentido²⁶. (KEROUAC apud WILLER, 2014, p.46-47)

Esta oposição traçada por Kerouac entre os *beats* e os modernistas também não é necessariamente falsa. Quando se analisa seus diferentes projetos estéticos, rapidamente se percebe a preocupação da nova geração de escritores em libertar-se da autoridade da tradição poética clássica e lançar-se em direção à vida mesma, ao presente, à existência cotidiana e à imaginação criadora, algo que não aparece nos *Cantos*, de Pound, nem em *The Waste Land*, de T.S. Eliot, textos em que o peso da tradição tende a suplantiar os elementos líricos da poesia em favor de uma reescrita do cânone ocidental. O próprio fato de Kerouac buscar uma prosa espontânea e sem correções pode ser entendido como uma reação direta à poética de Pound, na medida em que a própria gênese dos *Cantos* se dá a partir de procedimentos criativos como a reescrita, a colagem e a edição.

Ainda que, tal como se revela na crítica de Kerouac a Eliot, o hedonismo apareça enquanto uma das formas de resistir à tendência academicista da poesia moderna, isso não indica necessariamente que os Beats tenham desconsiderado o peso da tradição estética e literária. A crítica aos modernistas aqui se dirige não necessariamente ao fato de a poesia de Eliot e Pound dialogarem com a tradição, mas sim ao distanciamento do âmbito da existência, da oralidade e das pulsões do livre-cantar. O que Kerouac condena é justamente um problema formal: o de que os modernistas teriam matado a espontaneidade da linguagem poética. Daí inclusive a caracterização de Homero como uma velha criança, uma fonte de inspiração tradicional que, ainda assim, conserva em seu canto a potência originária da infância, do elemento lírico.

Certamente, deve-se considerar também que, se há um hedonismo beat herdeiro de Whitman, ele se justifica não só esteticamente, mas também de modo ético – e

²⁶ The new American poetry as typified by the SF Renaissance [...] is a kind of new-old Zen Lunacy poetry, writing whatever comes into your head as it comes, poetry returned to its origin, in the bardic child, truly ORAL as Ferling said, instead of gray faced Academic quibbling. Poetry & prose had for long time fallen into the false hands of the false. These new pure poets confess forth for the sheer joy of confession. They are CHILDREN. They are also childlike graybeard Homers singing in the street. They SING, they SWING. It is diametrically opposed to the Eliot shot, who so dismally advises his dreary negative rules like the objective correlative, etc. which is just a lot of constipation and ultimately emasculation of the pure masculine urge to freely sing. In spite of the dry rules he set down his poetry is itself sublime. I could say lots more but aint got time or sense. (SP, s/p)

mesmo religioso – segundo o imperativo de que literatura e vida devem estar sempre próximos. A mídia desconsiderou estas incursões espirituais e místicas – que, em *On the Road*, aparecem insistentemente na caracterização de Dean Moriarty como um santo vagabundo – em favor de uma percepção dos beats enquanto niilistas, como bem denunciou Lardas (2000, p.223-224): “A grande mídia exortou-os por serem ‘descompromissados’ rebeldes sem causa, ‘maníacos depressivos crônicos’, e ‘praticantes estridentes’ de ‘afrota barulhenta’. Sua agenda religiosa foi reduzida a uma busca hedonista pelo ‘reino da curtição’, encontrado em ‘bebida, drogas, jazz e garotas’”.

A assimilação desastrosa de Kerouac por parte da mídia foi outro fator de peso para a construção deste mito: os jornais rapidamente se apropriaram do termo “beat” para reforçar negativamente o estereótipo de uma geração irresponsável, instintiva, que prefere a ação ao pensamento, a atitude à reflexão. Por este caminho se enveredaram os primeiros críticos conservadores de Kerouac, insistindo em provar que *On the Road* não passa de uma obra sem valores estéticos ou literários próprios, composta por um brutamontes sentimental cujo rumor dos impulsos vitais fala mais alto que a voz do gênio. Como reação à primeira resenha de *On the Road*, onde Gilbert Millstein do *New York Times* celebrou o livro por sinalizar uma revolução nas letras americanas, uma imensa quantidade de críticos – principalmente resenhistas de grandes periódicos americanos – atacaram Kerouac de maneira impiedosa:

Incontestavelmente, o artigo de Gilbert Millstein lançou o livro, que ficará durante várias semanas na lista dos *best-sellers*. Porém, ataques não tardam a chegar e vão ser de uma maneira geral ferozes. A leitura deles é edificante. Eles oprimem Kerouac, apesar do falado desdém dos *beats* pelo academicismo crítico, e se acrescentam à sua infelicidade. David Dempsey, entre outros, do *Sunday Times*, perseguirá Kerouac ao longo de todas as suas publicações com uma vindita acerba, o que será também o caso do *Chicago Tribune*, de *The Atlantic*; Herb Gold – assim como Norman Podhoretz, da *Partisan Review*, antigo colega de Columbia que, por conta própria, cultivará opiniões maléficas contra os *beats* – falará do “porta-voz dos dejetos”. Já Rexroth o ofenderá tratando-o de “Tom Wolfe insignificante”. (BUIN, 2007, p.180-181)

Este tipo de leitura depreciativa continuou a ser reproduzida dentro da academia estadunidense, arrastando-se até o presente, mesmo depois de uma imensa quantidade de estudos críticos que tendem a mostrar um Kerouac extremamente preocupado

em refletir sobre a própria linguagem²⁷. Destaca-se entre os depreciadores a recente leitura de Amy Hungerford em suas duas aulas abertas proferidas em 2008 na Universidade de Yale²⁸: ao se apoiar unicamente numa comparação do texto de *On the Road* com seu contexto histórico e social, Hungerford desconsidera qualquer conjuntura teórica, filosófica ou mesmo mística-religiosa que permeia a obra completa de Kerouac. Sua análise naturalista, onde os personagens Dean Moriarty e Sal Paradise não passam de homens embrutecidos pelo desejo carnal, pela irresponsabilidade desejante e pela inocência infantil, conduz à conclusão de que *On the Road*, antes de ser expressão de repúdio à moral puritana dos Estados Unidos, é um mero reflexo da nascente sociedade de consumo da década de 1950. Por uma estratégia de leitura que tende a reduzir os personagens a sacos de carne, naturalizando um romance explicitamente anti-naturalista, a professora de Yale exclui qualquer possibilidade de admitir uma relação entre obra e cultura que seja mediada pela reflexão filosófica do autor. *On the Road* seria, nessa acepção, o produto de uma atividade “irracionalista” – termo que Hungerford se vale para ridicularizar a pretensão de Kerouac de ser um “gênio”, recuperando ideias utilizadas por críticos conservadores, desde o século XIX, para caracterizar negativamente obras de arte ligadas à tradição romântica.

Todos esses fatores contribuíram para criar a imagem de um Kerouac distante – ou mesmo avesso – à reflexão filosófica e estética. De acordo com esta percepção, suas tentativas de problematizar a literatura de modo reflexivo se reduziriam a pequenos textos enigmáticos cuja única preocupação é explicar, da maneira mais sucinta possível, um *modus operandi* em si mesmo anti-filosófico e anti-teórico. A apreensão de Kerouac como um escritor “prático” em oposição a um artista “teórico”, um escritor mais interessante por sua vida errante que por sua reflexão estética, não só é enganosa, como acaba por desviar a atenção dos críticos para o que realmente está em jogo em sua experiência literária – a tentativa de unir a criação artística com uma criação de si, de imbricar o máximo possível a vida e a obra.

²⁷ Entre os críticos pioneiros, destaca-se a análise do caráter experimental da prosa de Kerouac feita por Regina Weinreich (1984). Dentre os trabalhos mais recentes, James T. Jones (1999) realizou leituras detalhadas da “forma mítica” de *The Duluoz Legend* sob ponto de vista psicanalítico, além de ter sido o primeiro crítico a valorizar a poesia de Kerouac (JONES, 1992). Michael Hrebeniak (2006) traçou paralelos interessantes entre a “forma selvagem” da escrita espontânea e as tendências históricas da arte do pós-guerra, ainda que suas análises pequem por falta de rigor teórico e, também, por não diferenciar suficientemente a singularidade de Kerouac em relação a seus contemporâneos. Mas de fato o estudo mais interessante sobre a linguagem virtuosa de Kerouac foi feito pelo poeta Clark Coolidge (1999), que analisa o fôlego de sua prosa em comparação com os ritmos característicos do jazz.

²⁸ As duas aulas estão disponíveis online em <https://www.youtube.com/watch?v=4kgGrgF3JhQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=inFtwnpOR0g>.

Com certeza, foram poucos os esforços de Kerouac em *publicar* textos de caráter explicitamente reflexivos. Mas isso não quer dizer que ele se absteve de refletir, nos mínimos detalhes, sobre as condições teóricas de seu empreendimento literário. Pelo contrário, o volume de textos em que Kerouac discute os limites e possibilidades de sua própria linguagem são tão numerosos quanto aqueles destinados a integrar *The Duluoz Legend* – isso sem levar em conta que, por descrever a “educação aventureira” do autor, a saga é em si mesma um grande épico metapoético que narra seu próprio processo de criação.

O contato com os manuscritos e diários de Kerouac na Biblioteca Pública de Nova York, além da análise de correspondências, romances, poemas e textos inacabados comprova o quão vertiginosa foi sua obsessão com a própria linguagem, sua compulsão por escrever cada vez mais e melhor. Não se trata aqui de observar que sua escrita é espontânea apenas na medida em que é meticulosamente treinada, como constatou Regina Weinreich (2009, s/p) ao chamar a atenção para a singularidade de sua “cruza lapidada” [crafted craftlessness]. Que Kerouac possuísse uma técnica de escrita, e que esta técnica tenha sido conscientemente construída e discutida em textos como “Belief & Technique for Modern Prose” e “Essentials of Spontaneous Prose” é um fato evidente. Já há uma considerável bibliografia de estudos críticos que comprovam o quão falsa e perniciosa foi a célebre frase de Truman Capote: “Isto não é escrita, é datilografia” [It isn't writing, it's typing]. Em seu estudo precursor, Weinreich (1984), mostrou em grande detalhe o valor técnico e poético da escrita espontânea de Kerouac, bem como as estruturas formais de seu empreendimento narrativo que, ao transformar a vida em mito, retoma padrões dos romances de cavalaria medievais e das aventuras picarescas.

Críticos pioneiros já provaram, portanto, que Kerouac era um escritor virtuoso. Mas a problematização do seu estilo não pode – e não deve – ser reduzida a uma questão meramente técnica. Mais importante que lembrar do valor estilístico de sua prosa, a análise da experiência literária deve demonstrar a existência de uma verdadeira conversão teórica, crítica e filosófica que guiou Kerouac na tentativa de elaborar uma escrita original e singular. De sua infância e adolescência em Lowell junto aos “prometeanos”, até a composição do manuscrito original de *On the Road*, em 1951, passaram-se mais de dez anos de árdua investigação conceitual e de experimentação estética que não se evidenciam a partir da leitura dos textos publicados. Kerouac lança em 1948 seu primeiro livro, *The Town and The City*, mas o começo de sua experiência literária se dá muito antes, pelo menos desde quando escrevia peças de teatro e contos junto com os prometeanos. Nesse meio tempo, a quantidade de textos produzidos “sobre” a literatura, e não textos “literários” por si só, é

superior em volume, em número e mesmo em profundidade. Até os diários, que deveriam supostamente conter apenas descrições do dia-a-dia de Kerouac, estão recheados de inquietações filosóficas.

Se, por um lado, Ann Charters acerta ao dizer que Kerouac não se dedicou muito à explicação conceitual de sua obra, por outro, isto só é plausível quando se leva em conta apenas os textos destinados à publicação. Ao se considerar um outro volume de textos, aqueles que permaneceram arquivados e não vieram à luz do dia, percebe-se o quanto é necessário distinguir a relação pública autor-leitor da relação solitária criador-obra. É o jogo solitário entre quem escreve e o que é escrito – ou, de forma mais exata, entre aquele que escreve e aquilo que *está para ser* escrito – o que constitui o objeto preciso de uma análise da experiência literária.

O lugar da reflexão estética não se mostra facilmente aos leitores dos livros. Ao contrário da visibilidade e da materialidade pontual característica da obra publicada, a experiência literária é solitária, camuflada, virtual; ela pertence a um outro espaço, um outro tempo, e se regula segundo outros princípios. E não é nos livros, mas entre as cartas, diários, notas e rascunhos pertencentes ao âmbito solitário da experiência literária, que se pode encontrar o momento propriamente reflexivo de um escritor em direção à sua obra. Em outras palavras: é neste decorrer entre a experiência literária e o texto literário, nesta brecha entre o processo de criação e a publicação do livro, que encontraremos os verdadeiros esforços de Kerouac para “escrever sobre o escrever”.

O processo reflexivo que desemboca na noção de escrita espontânea é longo e tortuoso. Textos como “Essentials” e “Belief & Technique” são apenas a revisão, a rememoração, a releitura de uma experiência criativa muito mais ampla. Não são pois estes textos curtos que configuram o verdadeiro esforço filosófico, teórico e estético de Kerouac; antes, eles são apenas a ponta de um iceberg, a parte visível de uma profunda experiência com a linguagem que é capaz de colocar a vida em jogo. Como sugere Cláudio Willer (2009, p.52), isto se dá porque o próprio ideal estético buscado por Kerouac – o de uma literatura original – é guiado pela busca romântica de comunhão extrema entre arte e vida, existência e escrita. É neste jogo que Kerouac se assume, na criação, como a origem de sua obra.

Quando Kerouac publica nas décadas de 1950 e 1960 seus textos sobre a própria escrita, os momentos determinantes da busca conceitual por uma voz própria já haviam ficado para trás; pois a condição básica para que haja a experiência literária é a busca incessante pela originalidade e singularidade da obra. Quanto mais o escritor se aproxima de tal objetivo, mais a experiência literária se aproxima de seu limite. A experimentação estética

só se justifica se for mantida a necessidade de transformação. Quando se atenua a ânsia por transformar – ou seja, por buscar a singularidade – resta ao criador a tarefa de agir segundo um procedimento, seguindo a regra em vez de criá-la. A formação de Kerouac encontra o seu limite quando a escrita espontânea passa a ser tomada como a grande forma, o grande método de escrita; é quando Kerouac deixa de transformar a própria linguagem e passa a reproduzir um mesmo estilo sedimentado. Nessa transição, a experiência dá lugar ao método, e a formação, à forma.

“Uma análise formalista de Kerouac?” – podem perguntar-me. “Mas isto não entraria em conflito com o fato evidente de que sua experiência é marcada por uma conexão íntima entre obra e vida, entre existência e escrita? Não seria negar o próprio ideal estabelecido por Kerouac de uma escrita espontânea, de uma literatura que se apega à imediaticidade da experiência vivida e, portanto, à sua ‘não-reflexão’? Ao falar que o que caracteriza a singularidade da obra é sua formação, não se está indo contra a própria ideia de que o singular é justamente o desviante, o transgressor, o anormal, o rebelde? O que torna a obra de Kerouac singular não é sua crença extrema na criação genial, na improvisação do jazz, no impulso criativo guiado nem pela razão, nem pela regra, nem pela forma, mas pelo transbordamento da emoção, pelo que transcende as estruturas da linguagem? Não seria, portanto, negar-lhe a evidente ascendência romântica?”.

Para responder a essas inquietações, é preciso deixar de lado tanto a velha caricatura do romantismo como “irracionalismo” ou anti-iluminismo, quanto a tendência a opor a “originalidade” à “forma”. É errônea a ideia de que, por se apoiar em categorias que remetem a um certo subjetivismo, como “gênio”, “inspiração”, “espontaneidade”, “expressão”, “originalidade”, o romantismo seja antitético a qualquer concepção formal da literatura. Pelo contrário, na estética pós-kantiana que marca a passagem do classicismo para o romantismo, é o viés transcendental que problematiza a noção de “gênio”; a convicção de que a obra de arte tem como principal atributo sua originalidade, sua singularidade, sua liberdade criativa advém não da ideia de que o gênio negue a forma, mas de que o gênio é sua *origem*; daí também a ideia da “formação” [*Bildung*], que toma contornos pedagógicos e éticos. Benjamin (1995, p.84) esteve atento a este fato em sua leitura do conceito de crítica de arte romântica em Schlegel e Novalis: “A Ideia da arte como um médium produz, então, pela primeira vez, a possibilidade de um formalismo não dogmático ou livre, de um formalismo liberal, como diriam os românticos”.

No artigo “Are Writers Made or Born?” [Escritores nascem ou se fazem?], Kerouac se mostra ciente da etimologia da palavra gênio, ressaltando nela justamente a

conexão com o verbo “gerar” e seu vínculo com a noção de originalidade: “Vamos examinar a 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”²⁹ (PK, p.488; GB, p.77). O gênio é o que “gera” a obra, é a sua origem. Numa leitura rápida, esta “originalidade” remeteria apenas à questão da singularidade da obra, ou seja, ao fato de que esta obra é a existência única de algo que mais ninguém seria capaz de realizar. Mas é preciso se atentar para o fato de essa singularização só se dá, para Kerouac, porque a “vida”, num sentido que remete à experiência com a escrita, é reconhecida como a própria origem da obra:

Ninguém além de Melville poderia ter escrito *Moby Dick*, nem mesmo Whitman ou Shakespeare. Ninguém além de Whitman poderia ter concebido, originado 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.³⁰ (PK, p.488; GB, p.77)

Há duas acepções da palavra “originalidade” que estão em jogo no uso da palavra “gênio”: a obra de arte genial é aquela que, sendo original, é distinta de todas as outras; mas a obra de arte também é genial porque, nela, pode-se reconhecer algo que é tomado como sua origem. Originalidade, aqui, não quer dizer apenas a possibilidade de instauração de uma “novidade” ou de uma “negação” do passado; originalidade tem a ver, também, com o fato do artista fundar uma “origem” positiva de sua obra. No caso de Kerouac, devido à sua vinculação com a tradição romântica, essa origem remete ao conceito de vida. O que torna possível estabelecer uma certa relação com a obra em que a vida do artista passa a estar em jogo é o fato de que, no processo de criação, a singularização da obra está imbricada com a vida, que lhe serve de origem e fundamenta sua gênese.

Para compreender a experiência literária de Kerouac é importante perceber não só que sua reflexão sobre o que é a obra de arte aponta diretamente para o conceito de gênio, que lhe serve para articular a gênese da obra com a própria existência, mas também que

²⁹ Let’s examine the word “genius”. 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.

³⁰ 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.

esta articulação é responsável por lhe abrir a possibilidade de uma reflexão filosófica sobre o que é o ser da obra de arte. Toda a busca de Kerouac por uma certa forma literária ideal e todo seu processo de formação como artista se dão nesse inbricamento das duas acepções de originalidade: é original a obra que se singulariza negando o passado, mas também é original a obra que persegue positivamente sua própria origem.

Nesse sentido, a análise da experiência literária nos serve para reavaliar a noção de “gênio não-original” levantada pela formalista Marjorie Perloff (2010, p. 21), ao argumentar que a expressão “gênio original” é tautológica, pois tanto as palavras “gênio” quanto “original” advém de um mesmo verbo latino, *oriri*, “nascer”, indicando pois a mesma ideia. Segundo sua interpretação, que se apoia no conceito de “aura” de Benjamin, a noção de original só adquire sentido em oposição à cópia, sendo portanto um conceito eminentemente negativo: “Originalidade é geralmente definida por aquilo que *não é*: não derivada, não advinda ou não dependente de qualquer outra coisa do tipo” (PERLOFF, 2010, p.22). Tal interpretação não convém à nossa problematização do conceito de gênio, uma vez que, para compreender a experiência literária, não é a originalidade de um determinado objeto estético, em sua materialidade, que está em questão – sua autenticidade ou “aura”, sua oposição à cópia – mas sim o processo de criação anterior à própria existência material da obra e que, para gerá-la, pretende-se formador de uma singularidade. O entendimento de Perloff a respeito do termo “original” é limitado, pois deduz apenas o sentido primeiro de que a originalidade é oposição negativa a um modelo. Pretendo mostrar que existe um sentido positivo ao termo “original”, que pressupõe a existência de uma origem da obra de arte a ser perseguida pelo gesto da criação literária. No caso de Kerouac, esta origem é sinônimo de vida, tanto num sentido trivial de existência como no sentido metafísico de uma pulsão orgânica e criadora da natureza.

A maneira como Kerouac articula o conceito de gênio a uma total indistinção entre o âmbito estético e o âmbito existencial é característico daquilo que Willer (2009, p.52) chamou de tradição “visionária”. Ao contrário do escritor realista, que tenta reproduzir em seu texto uma realidade objetiva, e do escritor meramente formalista, que desconsidera qualquer relação possível entre realidade e linguagem, o escritor visionário une numa só instância os planos da forma e da realidade: “Os beats chegaram a ser acusados de iletrados. Na verdade, são um exemplo de crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico, como modelo de vida e fonte de acontecimentos” (WILLER, 2009, p.52). Nesta acepção, a criação literária original e transgressiva está em consonância com a transformação de si e do mundo; aqui, o projeto de uma escrita original impõe ao escritor a necessidade de

submeter sua vida à transformação da linguagem: fazer da vida o veículo da escrita e, também, transformar a vida a partir da escritura. A experiência literária se dá neste espaço entre a formação da linguagem e a formação do escritor, onde o objetivo último é a criação de uma obra e uma vida originais.

Em sua manifestação moderna, a tradição visionária de que fala Willer é, inegavelmente, a tradição romântica, cujo momento decisivo data do final do século XVIII e começo do XIX, principalmente na Alemanha, a partir do *Sturm und Drang* de Goethe e Schiller, bem como do primeiro-romantismo de Novalis e Schlegel. Entre estes autores, a tentativa de união inequívoca entre os planos da existência e da criação estética é resumida pelo conceito de *Bildung* [formação]. Beiser (2003, p.25) o descreve como “o ideal ético fundamental [...] de autorrealização, o desenvolvimento pleno de todas as potências humanas e individuais”. Este desenvolvimento só se explica, para o romantismo, a partir do reconhecimento de uma homologia formal entre a obra de arte e a vida.

No entanto, mais do que o sentido de “existência”, a vida que está em jogo nas reflexões românticas sobre a criação artística possui também um sentido bastante específico que advém das ciências biológicas – um sentido que instaura a possibilidade não só de uma estética, mas de uma ontologia da obra de arte. Este sentido biológico do conceito de vida, que implicará no reconhecimento da autonomia da obra de arte, está articulado ao aparecimento histórico do conceito romântico de gênio.

Se se considera a experiência literária o processo pelo qual o criador pretende dar uma forma à sua arte – portanto, processo de “formação” – no intuito de torná-la singular, é imprescindível então que, de algum modo, a vida do criador seja tocada por esta experiência. Pois a vida é, justamente, o que há de mais singular em cada criador. Nunca se verá dois homens que viveram a mesma vida, assim como nunca se verá dois homens escreverem a mesma obra³¹. Kerouac argumentava isso ao defender a tese de que aquilo que diferencia o gênio original de um mero imitador é a singularidade de sua existência, ou seja, é o fato de que ele nasceu para criar aquela obra.

³¹ Em meio a tantos empreendimentos poéticos recentes, principalmente nos Estados Unidos com o Conceitualismo e suas vertentes (cf. PERLOFF, 2010) onde a cópia e a repetição têm se tornado cada vez mais importantes para a composição poética, minha afirmação pode soar desatualizada ou contestável. Mas lembro aqui da ironia de Borges (1995, p.54) ao citar duas passagens idênticas de *Don Quixote*, uma escrita por Cervantes, a outra pela sua criatura Pierre Menard, inferindo em seguida a absurda diferença entre as duas versões. De certo modo, o que diferencia estas duas (mesmas) passagens do Quixote não é o que dizem, mas como existem: ou seja, não o texto em si, mas a relação entre o texto e sua origem. Uma análise do processo de criação não poderia esquecer desta condição impossível de escapar, a de que dois homens não poderiam jamais escrever um mesmo livro, pois estão condenados a circunstâncias históricas e exigências estéticas diferentes.

Curiosamente, muitos dos críticos que não souberam reconhecer o caráter reflexivo da escrita de Kerouac o depreciaram justamente porque sua “espontaneidade” e sua crença numa escrita “genial” insinuavam o apego ao imediatismo e à não-reflexão. Mas, na verdade, é o próprio conceito de gênio que, pensado enquanto “origem” da obra de arte, abre Kerouac para o espaço da reflexão filosófica sobre a própria linguagem. Isso ficará evidente quando percebermos que a solução formal pela escrita espontânea corresponde não a um abandono da questão pelo ser da criação literária, mas antes a aceitação de uma resposta, que atenua então a ânsia dessa busca.

Deixando de lado as diferenças particulares entre os românticos alemães e Kerouac, é preciso reconhecer que entre eles é comum um certo entendimento da noção de gênio como a origem da obra de arte que fundamenta sua autonomia. Isto se observa na conexão entre dois dos preceitos que compõem a lista de “Belief & Technique for Modern Prose”: “algo que você sente vai encontrar sua própria forma” e “você é um Gênio a todo instante”³² (PK, p.483-484; GB, p.72-73). Para compreender o projeto de união entre arte e vida que está no coração da experiência literária de Kerouac, será necessário compreender as origens históricas do conceito de “gênio”, que se relacionam inevitavelmente ao nascimento, na cultura ocidental, de uma ontologia da obra de arte. Proponho-me a esboçar uma “arqueologia do gênio” – pensando a “arqueologia” em termos foucaultianos, como a investigação de uma *arché*, uma experiência histórica originária e constitutiva, um *a priori* de discursividade³³ – que nos abrirá a possibilidade de formular de modo mais preciso alguns preceitos para uma analítica da experiência literária.

2.1 UMA ARQUEOLOGIA DO GÊNIO

Uma tentativa de definição sucinta do termo “arqueologia” é dado por Foucault (2007, p.XX) na introdução de *As Palavras e as Coisas*: “a arqueologia, dirigindo-se ao espaço geral do saber, a suas configurações e ao modo de ser das coisas que aí aparecem, define sistemas de simultaneidade, assim como a série de mutações necessárias e suficientes para circunscrever o limiar de uma positividade nova”. Nesse sentido, rascunhar uma arqueologia do gênio é realizar uma análise das condições históricas dos modos de ser do conceito de gênio, segundo sua relação com a cultura e o saber de seu próprio tempo. Essa

³² Something that you feel will find its own form; You're a Genius all the time.

³³ Para entender melhor o projeto geral da arqueologia foucaultiana, vale a pena conferir o vocábulo “arqueologia”, no *Vocabulário de Foucault*, organizado por Edgard Castro (2009, p.40).

investigação nos conduzirá à conclusão de que há uma mudança significativa no sentido geral do termo na passagem do classicismo francês do século XVIII para romantismo do século XIX, em razão do nascimento da biologia moderna e seus conceitos de “vida” e de “organismo”.

Partindo de Goethe, mostrarei como o gênio é entendido, na tradição romântica, como uma solução para o problema da origem da obra de arte. Em seguida, analisarei como Kant pensa o conceito de gênio a partir do embate entre a liberdade do sujeito e a autonomia da obra de arte que ocorre na experiência da criação estética. Por fim, pensarei como Foucault e Barthes realizaram uma crítica da categoria de gênio, colocando em crise tanto sua acepção metafísica quanto sua vinculação com a hermenêutica. A partir dessas reflexões, será possível propor uma analítica da experiência literária, que servirá de base para a análise do processo de criação de Kerouac.

2.1.1 Gênio, Origem da Autonomia

Originalidade significa: proximidade com a origem

Giorgio Agamben, *O Homem sem Conteúdo*

Em consonância com o surgimento histórico da noção biológica de organismo, os românticos elaboraram teorias estéticas que se valeram de conceitos advindos da embriologia e da botânica. Dentre os escritores deste período, não foi à toa que Goethe tenha sido aquele que incorporou o conceito de “vida” de maneira mais decisiva. Como aponta Abrams (2010, p.275), sua sólida atividade como biólogo pesquisador influenciou toda a sua reflexão estética: “Deliberadamente, ele investigou essas áreas como tipos de atividade que se iluminam mutuamente; cada nova hipótese ou descoberta feita por ele em biologia reaparecia de maneira apropriada na forma de novos princípios ou *insights* organizadores no campo de sua crítica”.

Em oposição aos paradigmas mecânicos do classicismo francês, o romantismo alemão estabelece o ideal da obra de arte orgânica: enquanto a ação mecânica sempre depende de uma intervenção exterior e se explica por uma relação de causa-efeito, um ser vivo detém suas próprias forças e potências, podendo transformar a si mesmo de acordo com sua constituição natural. Segundo Abrams (2010, p.272), pode-se tomar como marco desta mudança de paradigmas a publicação, em 1778, do ensaio de Herder, “Do Saber e sentir da alma humana”, já que nele

Herder fez veemente objeção à explicação elementarista e mecanicista da natureza e do homem, do corpo e da mente, posicionando-se a partir da monadologia de Leibniz, do panteísmo de Shaftesbury e das ciências biológicas, sobretudo da teoria de Albrecht Haller de que o aspecto essencial dos organismos vivos é sua *Reizbarkeit* [sensibilidade] – sua capacidade de responder a estímulos externos por um mecanismo de autocontração ou de expansão. O ensaio de Herder, portanto, anuncia a era do biologismo: a partir do momento em que o campo das mais estimulantes e inspiradoras descobertas passou da ciência física para a ciência da vida, a biologia começa a substituir a mecânica cartesiana e newtoniana como a grande fonte de conceitos que, migrando para outras províncias, foram modificando o caráter geral da ideação. O fenômeno central que Herder sinaliza, a fim de expor a inadequação da visão mecanicista da natureza, é o processo de vida de uma planta.

O processo de desenvolvimento de uma planta é aquele que faz a semente transformar-se em um vegetal plenamente formado, antes de definhando até a morte. A semente detém, em si mesma, uma potência, uma propensão para desenvolver-se progressivamente de acordo com suas próprias regras; por isso, ela se torna símbolo de autonomia, já que sua relação com o ambiente exterior se resume à incorporação de nutrientes que a fazem crescer e se manter viva, mas sempre de acordo com suas próprias disposições formais, determinadas pela natureza. Isto é o que Herder (apud ABRAMS, 2010, p.273) reconhece como característica fundamental da vida: “a erva absorve água e terra, e refina-as para torná-la seu próprio elemento; o animal faz das ervas menores a seiva animal mais nobre; o homem transforma as ervas e os animais em elementos orgânicos de sua vida, converte-os na operação de estímulos mais elevados, mais belos”.³⁴ Em fins do século XVIII, a criação estética passa a ser pensada em referência constante a esta metáfora do desenvolvimento espontâneo de uma planta, cujo devir é marcado por essa disposição formal que absorve elementos externos, tornando-os próprios.

Assim como o desenvolver da planta é o processo que submete os elementos exteriores do meio ambiente à sua constituição formal singular, a obra de arte mais elevada será aquela que expressa em seus interstícios uma disposição espontânea já dada de antemão pela natureza. O que garante a autonomia da obra de arte é justamente esta potência vital que “organiza” fragmentos dispersos em um todo coerente. Por ser expressão de uma potência da natureza, a obra de arte orgânica é aquela que parece ter se desenvolvido por conta própria, e não segundo um esquema mecânico de causa e efeito. Daí a ideia de que o artista genial, ao criar uma grande obra, acaba sendo guiado pela inspiração, que ele não controla

³⁴ Ressalta-se já em Herder a relação entre “formação”, “beleza” e “nobreza”, que passa pelo conceito biológico de “vida”. O tema será estudado em maior profundidade mais à frente, no capítulo sobre a importância da solidão do homem nobre para o modo como Kerouac concebe o artista em face da sociedade burguesa.

completamente. A obra mais genuína será aquela que expressar esta mesma autonomia, esta mesma espontaneidade, esta mesma naturalidade que uma planta manifesta ao longo do seu processo de maturação.

Uma consequência direta dessa mudança paradigmática que toma a autonomia como um valor para a criação é que, se as obras mais elevadas são produto direto de uma força criativa espontânea da natureza, isso quer dizer que problematizar a criação implica necessariamente em pensar algo assim como um “ser” da obra de arte. Por caracterizar-se como autônoma, a obra detém uma natureza interna própria, uma coerência que pode ser apreendida do mesmo modo que um biólogo ao investigar o fenômeno da vida a partir da observação de uma semente a germinar. Desse modo, o conceito de organismo opera uma cisão entre a natureza que a arte “representa” mimeticamente, e a natureza que a arte “apresenta” em seu próprio ser, em sua própria linguagem, em sua própria formação, enfim, em sua própria “natureza de obra”.

Outra consequência dessa mudança paradigmática é que, se a autonomia é pensada a partir da metáfora da germinação da semente, pressupõe-se necessariamente a existência de uma dimensão temporal da obra, que é determinante de seu ser. Aquilo que se frui diante de um texto não seria apenas o texto enquanto produto, mas também o desenvolver-se pelo qual veio a sê-lo. Se a arte elevada é aquela que expressa vida, e se a vida é pensada enquanto o devir da semente que se transforma no desenrolar do tempo, então a obra elevada não é apenas uma forma, mas é também o resultado de uma formação. Isso fica evidente quando Herder (apud ABRAMS, 2010, p.273), ao falar das disposições naturais da semente, lembra que a vida da planta não tem outro destino senão o findar na morte: “Com que desvelo fantástico uma planta refina substâncias líquidas estranhas a ela e as torna parte de seu próprio ser, cresce, ama... depois envelhece; gradativamente perde sua capacidade de responder a estímulos e restaurar seu poder, e morre...”. Por estar submetida ao poder do tempo, a vida possui início e fim, uma origem que define de antemão uma finitude. A questão pelo ser da obra de arte, portanto, estará imbricada nessa relação de imanência entre a vida e a morte como partes de um mesmo processo natural, que parte do nascimento, passa pela maturação e termina com a morte.

O organicismo estético não só inaugura uma ontologia da obra de arte – na medida em que a arte passa a ser entendida, ela mesma, como expressão direta dos poderes criativos da natureza – como também este ser da obra de arte é inferido a partir de sua dimensão temporal, em analogia com o processo de desenvolvimento espontâneo da “vida”, no sentido formal dado pela embriologia e biologias nascentes. Assim, a relação harmoniosa

entre as “partes” e o “todo” da obra, que serve de medida para julgá-la positivamente, pressupõe um processo pelo qual a obra que é de tal forma, o é devido a uma “germinação”, uma efetivação de suas propensões naturais. Perguntar-se pelo ser da obra de arte é perguntar-se, assim, pela sua origem, por aquilo que torna possível sua existência autônoma e que determina o seu vir-a-ser.

Se se entender *estética* no sentido preciso de uma investigação sobre como os objetos despertam sensações através de sentidos como visão, audição, tato, etc., devemos reconhecer que o organicismo possibilita então um pensamento sobre a obra de arte que não é apenas estética, mas que já se pretende, em algum nível, uma *ontologia da obra de arte*, cuja preocupação é investigar as condições de possibilidade da criação, entendidos como a “origem” da obra. Enquanto a estética se preocupa com os problemas da apreciação e dos juízos estéticos (fundamentando assim uma crítica de arte), a ontologia coloca como seu o problema de como a criação é possível (fundamentando assim uma metafísica da arte).

O conceito de gênio dos séculos XVIII e XIX é responsável por uma inédita articulação entre estética e ontologia da obra de arte, que conduz à formulação de que seria possível reconhecer as origens da obra através da apreciação estética. O próprio valor da obra não dependerá mais daquilo que ela desperta no espectador através dos sentidos, mas de uma relação interna entre a obra e sua origem, entre o texto e o processo de criação. O conceito de gênio indicará, assim, a possibilidade histórica de certa crítica de arte que pressupõe uma transparência entre a obra e seu processo de criação, ou seja, uma crítica que acredita na possibilidade de deduzir a “formação” da obra a partir da análise de sua “forma”.

Como resultado desta mudança paradigmática, a “natureza” que no classicismo francês era tomada enquanto um modelo de perfeição plástica a ser meramente imitada, será encarada a partir de agora como uma potência formadora autônoma. O artista não é mais aquele personagem que segue rigorosamente as regras de composição que melhor lhe servem para imitar a perfeição harmoniosa da natureza, criando assim objetos belos ou sublimes, mas é ele mesmo um indivíduo detentor de um certo poder criativo que ele não domina completamente e que dá forma às obras de acordo com suas próprias regras. Daí a importância do conceito de gênio, entendido como potência formadora natural que dá origem à obra de arte: gênio é, na tradição romântica, o conceito pelo qual a estética pressupõe uma ontologia da obra de arte.

Tal entendimento fica evidente na forma como o jovem Goethe concebe o gênio a partir de um tema recorrente em todo o *Sturm und Drang*: o da centelha divina que teria sido depositada no homem por Deus, no momento mítico de sua criação. Ao estabelecer

relações entre as noções de natureza, autonomia e vida, o conceito de gênio opera uma conversão do olhar do crítico de arte, que passa a tomar os elementos invisíveis que determinam metafisicamente a criação da obra como mais determinantes que sua forma plástica visível: aquilo que é realmente importante à arte não está mais relacionado apenas à sua beleza, à sua coerência formal, aos elementos visuais que se distribuem no espaço, mas antes à sua potência formadora, ao seu desenvolvimento autônomo que se dá a partir de um processo de formação fundamentado no tempo – ou, em resumo, à germinação de sua “vida”:

A arte, bem antes de ser bela, é formadora e, todavia, arte verdadeira e grandiosa, aliás, muitas vezes mais verdadeira e grandiosa do que a arte bela. Pois no ser humano existe uma natureza formadora que logo se revela ativa quando sua existência está assegurada. Tão logo não tenha nada com que se preocupar e a temer, o semideus, ativo em seu repouso, procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito. E assim o selvagem modela os seus vasos de coco, suas penas e seu corpo com traços aventureiros, figuras terríveis e cores elevadas. Mesmo que essas atividades configuradoras consistam em formas [*Formen*] arbitrárias, elas concordam sem uma relação de forma [*Gestatverhältnis*], pois um sentimento único as criou para um todo característico. Essa arte característica é, pois, a única verdadeira. Se ela atua ao redor de si a partir de um sentimento íntimo, unificado, próprio e autônomo, desenvolve, inclusive ignorante do que é estranho, nesse caso ela até pode ter nascido da selvageria rude ou de uma sentimentalidade cultivada, mas ela é total e viva. Vocês verão, em relação a isso, incontáveis graus em nações e homens isolados. Quanto mais a alma se eleva ao sentimento das relações, que são sozinhas belas e eternas, cujo acorde principal podemos comprovar e cujos segredos podemos apenas sentir, nos quais unicamente a vida do gênio semelhante a Deus se manifesta em melodias um espírito, que parece ter nascido com ele, que nada mais lhe satisfaz do que ela, que ele nada mais efetiva a partir de si senão ela, tanto mais feliz é o artista, tanto mais esplêndido ele é, tanto mais o reverenciamos e louvamos o ungido de Deus. (GOETHE, 2008, p.46-47)

Percebe-se aqui como o que garante autonomia à obra de arte é, para Goethe, justamente o fato de que ela é o produto de uma disposição natural encarnada no artista. Neste texto em específico, essa disposição é descrita como um “semideus” que repousa em seu espírito. Trata-se da vida, da centelha divina que torna possível ao homem insuflar o seu “espírito” na “matéria”, o que constitui para Goethe a essência do ato da criação. Ao fazê-lo, o artista de gênio está a caminho de transcender sua condição mortal e se assumir como “semelhante a Deus”, elevando-se às “altas formas” que, no entanto, por ser mortal, ele não pode conhecer plenamente, mas apenas “sentir” como um “segredo”. Aquilo que se manifesta nessa experiência é um espírito que “parece ter nascido com ele” – ou seja, um algo tão íntimo quanto o seu próprio ser, mas precisamente uma intimidade estranha, autônoma, independente de sua razão, que lhe foi concedida no momento originário da

criação do cosmos. Mais do que um entendimento do que venha a ser a beleza de uma obra de arte, o que está em jogo aqui é mostrar que a obra possui uma origem, um momento constitutivo e inaugural, que fundamenta sua existência metafisicamente. Esta origem é a própria vida, o elemento divino que o homem não pode compreender senão como um segredo.

O modo como Goethe se vale da ideia de temporalidade para falar da relação entre a obra de arte e o gênio mostra que a obra mais elevada é, para ele, aquela que mais se aproxima de sua origem metafísica e divina: a arte é formadora, *antes* de ser bela. Este “antes” indica que a origem da obra, seu próprio ser, antecede sua forma visual, estética, espacial. A obra de valor é aquela que se aproxima mais dessa origem, desse fundamento, desse “antes”. Assim, aquilo que dá origem à obra de arte precede a materialidade da obra; mas é a partir da materialidade da obra que se pode apreender a sua origem. Isto que precede a materialidade da obra é o gênio, a centelha divina, o grau zero da criação, o espírito que é capaz de encarnar na natureza, formando-a. Desse modo, estética e ontologia da obra de arte se imbricam: a apreciação estética remete para o inteligível da obra, a relação interna e autônoma com sua própria origem.

É isso que faz com que a arte de homens “selvagens” seja digna de atenção, mesmo que suas formas estéticas sejam menos harmoniosas, menos “belas”. O valor que Goethe reconhece nessas “figuras terríveis” de quando um selvagem “modela os seus vasos de coco” não está ligado, portanto, à configuração plástica que lhe garante ou não beleza, mas sim à sua origem, àquilo que é mais fundamental à obra e precede, inclusive, a sua forma: essa origem é, em si mesma, potência formadora, abertura da obra à dimensão temporal de sua originalidade. Ao colocar a questão da origem da criação estética, Goethe se depara com a ideia de que a essência dessa centelha divina é o tempo, a formação.

O que torna essas obras de selvagens mais “verdadeiras” é que “um sentimento único as criou para um todo característico”: a pergunta pelo o que a obra é, em sua efetividade formal ou material, importa menos do que a pergunta pelo o que a obra é enquanto potência, enquanto devir. É mais essencial ao crítico, no momento em que julga, levar em conta aquilo que animou a obra do que a obra em si – ou, para ser mais exato, o crítico só poderá reconhecer esse “em si” da obra quando considerar aquilo que ultrapassa os limites de sua materialidade. Goethe parece inferir que o que verdadeiramente está em jogo, ao se julgar um determinado objeto estético, não é aquilo que ele é enquanto aparência, mas sim o que ele é enquanto potência.

O crítico precisa reconhecer a “vitalidade” da obra; para isso, ele pressupõe a existência de algo que não é visível nela, mas que a constitui: trata-se desse momento

anterior, constitutivo, em que a obra está mais próxima de sua origem, mais perto dessa potência que a originou. O valor de uma obra, sua “verdade”, deve ser reconhecido no processo de criação que, dado no tempo, a tornou no que ela é. A potência que repousa na alma do gênio é justamente o elemento que garante a “unidade” orgânica do todo da obra, que faz dela “total” e “viva”. Assim, a pergunta pelo ser da obra de arte desemboca no conceito orgânico de vida, já que segundo esse entendimento de “gênio”, a criação estética verdadeira não passa de um produto direto das forças da natureza. A centelha divina é a origem da obra de arte porque a natureza tem, em si mesma, uma origem divina.

Vê-se porque, a partir do *Sturm und Drang*, o conceito de gênio não é exatamente uma resposta ao problema de uma psicologia da criação, ainda que a origem da obra de arte seja identificada com essa centelha divina que repousa no homem: não se trata, como se vê, de questionar em que medida o modo de se portar no mundo do indivíduo influi em sua criação estética. Antes, o conceito de gênio remete a uma ontologia da obra de arte, que pergunta pelo seu ser na exata medida em que infere sua origem. A noção de “divino”, aqui, importa mais por remeter à origem metafísica da criação do que à psicologia sentimental de um estado de espírito passageiro; pois se por um lado a obra de arte é criada quando o homem insufla seu espírito na matéria, aquilo que ele insufla não é equivalente à sua psicologia; trata-se antes daquela força formadora que Deus depositou em seu ser ao criá-lo; esta força não é outra coisa que sua “vida”.

A referência, aqui, é o mito bíblico do Gênesis: o artista equipara-se a Deus, na medida em que o ato da criação estética “recria” o mundo do mesmo modo com que Deus criou a natureza e o homem. A criação artística instaura a possibilidade de um segundo Gênesis – o único de que o homem é capaz, já que foi, ele mesmo, produto da primeira criação –, um gênesis onde o homem mortal imita seu criador divino. Daí Goethe afirmar que a “natureza formadora” do sujeito que dá origem à obra de arte se exerça apenas quando “sua existência está assegurada”. O homem que cria objetos estéticos é aquele que, como que retornando ao estado original do Éden, a uma situação adâmica em que não precisa mais trabalhar para garantir seu sustento, eleva-se à mesma condição divina em que Deus se pôs a criar o mundo. Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, insuflando nele uma centelha divina; o homem, por sua vez, quando não está simplesmente trabalhando para garantir seu sustento, “procura pela matéria a fim de insuflar-lhe seu espírito”. A criação estética está, dessa forma, separada diametralmente das atividades mundanas no trabalho. A arte é a atividade do homem precisamente quando este não trabalha.

O conceito de gênio não fundamenta, assim, uma psicologia da criação, mas uma ontologia da obra de arte abalizada pela noção orgânica de vida. Essa noção de vida equipara-se a um entendimento platônico do que seja a “ideia”, algo cuja perfeição, como a de Deus, é equivalente à autonomia, ao ser idêntico a si mesmo e ao poder de se autoformar, de se autocriar. Segundo Goethe, o “sentimento” que dá origem à obra não equivale a um estado de espírito circunstancial, mas a uma expressão espontânea desta centelha que repousa em cada homem, deste seu lado “divino”, deste seu “ser”, daquilo que nele transcende a mera objetividade da matéria – e isto de um modo tão radical, que a criação estética genial só pode ocorrer quando o homem retorna a esse estado paradisíaco em que sua condenação ao trabalho e sua submissão à tirania das necessidades materiais se coloca em suspenso. A origem da obra de arte são as forças espontâneas que se manifestam no homem, quando este não tem nada a “temer” ou a se “preocupar”. Mas como essas forças são nada mais que seu lado natural, sua vida, a origem da obra é reduzida à própria ideia de formação, à ideia de que a obra possui uma dimensão própria, autônoma, que é ela mesma fundamentada no tempo, tal como a germinação de uma semente – metáfora em que o romantismo condensou platonicamente as noções de origem, formação, gênese e vida.

2.1.2 A Criação como Experiência de Liberdade

Gênio não é certamente questão de arbítrio, mas de liberdade

F. Schlegel, *O Dialeto dos Fragmentos*

O pensamento de Kant, por si só, não pode ser considerado eminentemente romântico, já que dá mais importância ao conceito de “gosto” que ao de “gênio”, indo na direção oposta à que o *Sturm und Drang* havia conduzido a discussão sobre a arte na Alemanha em fins do século XVIII. Um romântico como Spengler, importantíssimo para Kerouac, não mediu esforços para criticar o pensamento sistemático e mecânico de Kant, opondo-o sempre ao vitalismo e organicismo de seu contemporâneo, Goethe. No entanto, é possível reconhecer em Kant posicionamentos comuns ao do projeto romântico dos séculos XIX e XX. Por estar numa posição intermediária entre classicismo e romantismo, Gadamer (2008, p.100) chega a chamar Kant de “antiquado”, “na medida em que, em virtude de sua intenção transcendental, se mantém firme no conceito de gosto que sob o signo de ‘*Sturm und Drang*’ acaba sendo vigorosamente recusado e ferozmente atacado”. No entanto, isto não é suficiente para nos fazer esquecer de que Kant, por apresentar uma solução transcendental

para os problemas da estética, abriu novas possibilidades para o pensamento sobre a arte, que foram radicalmente desenvolvidos por românticos como Fichte, F. Schlegel e Novalis, bem como por um poeta clássico como Schiller. De fato, por Kant se localizar nesta posição intermediária em que se preocupa tanto com o conceito de “gosto” quanto com o de “gênio”, sua reflexão sobre a obra de arte aponta justamente para o ponto alto do imbricamento histórico entre estética e ontologia da obra de arte.

Por mais que a saída transcendental de Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, não pressuponha uma centelha divina, nem uma vida biológica – no sentido estrito do termo – mas uma disposição formal das faculdades do homem, o jogo entre estética e ontologia da obra de arte é bastante similar ao de Goethe quando caracteriza o gênio. Para Kant (1997, p.153), gênio é “o talento (dom natural) que dá regra à arte”. Aqui, a ideia de “dar a regra” implica no reconhecimento de que a criação estética genial é também a instauração de uma “originalidade”: na medida em que determina novas regras para a arte, o gênio é capaz de criar algo que ninguém mais criou antes. Mas é preciso se atentar, novamente, para o duplo sentido de “originalidade” que está em jogo aqui: Kant não se remete apenas à ideia de uma “novidade” instaurada pelo gênio na história da arte, mas também à noção de origem enquanto fundamentação transcendental da criação estética, a expressão de uma força formadora autônoma, própria da natureza.

Por meio do reconhecimento da capacidade do gênio em estabelecer suas próprias regras, ao invés de simplesmente seguir um passo a passo que resultaria em produtos padronizados, Kant torna obsoleta a antiga noção de gênio instituída desde o renascimento e consolidada pelo classicismo francês. Na época clássica, o gênio é entendido como a capacidade não só do artista, mas também do cientista, de abstrair leis gerais a partir da aguda observação da natureza. Segundo E. Cassirer (apud DOBRÁNZSKY, 1992, p.33), ainda no renascimento

o poder criador do artista, sua imaginação, que produz uma ‘segunda natureza’, não consiste em inventar essa lei, em criá-la como que do nada, mas em descobri-la e demonstrá-la [...] O poder do espírito, do gênio artístico, tanto quanto o do científico, não consiste em se entregar sem entraves ao arbitrário, mas em nos ensinar a ver e conhecer o objeto em sua verdade, em sua determinação suprema. No artista e no pensador o gênio encontra sua necessidade suprema.

Em larga medida, esta indistinção entre a produção científica e a criação artística é acolhida pela época clássica, que teve como modelo máximo de gênio um homem

como Newton, um cientista excepcional que, com seu agudo poder de observação, foi capaz de emancipar-se da influência secular da física aristotélica e, assim, contribuir para o progresso da razão humana. Com a separação radical entre arte e ciência estabelecida por Kant, o conceito de gênio assume uma nova configuração; ele diz respeito, agora, a um conjunto de faculdades naturais com poderes verdadeiramente criativos, e não meramente imitativos. Enid Abreu Dobránszky (1992, p.88) ressalta esta indistinção entre arte e ciência no século XVIII ao analisar a diferença entre os termos *invenção* e *criação*:

O termo *inventor*, no sentido que o século XVIII lhe atribui, significa combinar, transpor a ordem dos dados preexistentes. Isto é, descobrir o que já existe. Não há, aí, enfim, nenhuma indicação daquilo que se entenderia hoje comumente por *criação*, que implica o deslocamento da ênfase para a atividade da mente do artista, de modo a caracterizar o processo artístico como *formação* do objeto – ou seja, um abandono total da passividade (porque na invenção a atividade está limitada à combinação e à intensificação dos dados recebidos do exterior) em favor das forças e operações ocorridas dentro da própria mente daquele que, então, “cria”.

O problema da “formação” do objeto na mente do artista é a saída transcendental de Kant para resolver o problema da criação estética. Na medida em que “dá regra à arte” a partir do livre jogo entre imaginação e entendimento, o gênio é, para Kant, uma potência natural espontânea que se opõe diretamente aos poderes lógicos do cientista, ele sim um descobridor das leis da natureza que, ao demonstrá-las, não se vale de uma liberdade criativa, devendo antes se conformar a seguir rigorosamente uma prescrição metodológica. O gênio cria as regras, mas em liberdade, sem que as regras possam determinar aquilo que ele cria; e é por partir da liberdade em direção à regra que o gênio produz obras singulares, sendo impossível a ele explicar as razões ou os motivos que o fizeram criar de determinado modo:

ele próprio [o gênio] não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como natureza fornece a regra; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as ideias para tanto encontraram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente e combiná-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos. (KANT, 1997, p.164)

O conceito de gênio se deduz, aqui, da diferença, estabelecida por Kant, entre a obra de arte e a natureza, que garante ao objeto estético sua autonomia. A liberdade de dar regras que o gênio apresenta no ato criador é a manifestação da própria liberdade do homem, fundamentada na razão, e ao mesmo tempo a liberdade da própria arte, posto que só é

arte aquilo que é produzido em decorrência da liberdade: “A rigor, dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (KANT, 1997, p.158).

Vê-se que, em Kant, a “natureza” que habita o homem não é antitética à liberdade do ato criativo; é possível criar em liberdade, ainda que se crie sempre a partir das possibilidades formais dadas, no homem, pela própria natureza. Kant insere a noção de “natureza” em sua estética de maneira não normativa. É por isso que a arte bela, apesar de dever ser ajuizada sempre como algo distinto da natureza, ou seja, algo que se fundamenta na liberdade da razão, também deve sempre parecer o mais natural possível – e aqui natural quer dizer “livre de determinações”: “Diante de um produto da arte bela, tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem de parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias como se ele fosse um produto da simples natureza” (KANT, 1997, p.162).

Se para Kant (1997, p.164) toda arte bela é produto de gênio, e se o “gênio opõe-se totalmente ao espírito da imitação”, não seria contraditório afirmar que o produto da arte bela deve parecer o mais possível com a natureza? Ora, aquilo que Kant chama aqui de “parecer com a natureza” não se confunde com a mera mimese; não se trata de uma afirmação empírica, como no classicismo francês, uma prescrição que determinaria o que é o belo para todo e qualquer objeto, mas sim de uma afirmação transcendental, que diz respeito ao como se ajuíza uma obra. As obras de arte são belas, para Kant, não porque imitem as formas já existentes na natureza, mas sim porque, sendo o produto de uma intenção livre, não se conformam a determinações conceituais. No “parecer com a natureza” da obra de arte bela, o que é próprio à natureza é mais sua espontaneidade, seu livre desenvolvimento e sua não-submissão a determinações lógicas. Assim, aquilo que é “natural” à obra de arte bela é a liberdade criativa que a opõe a um trabalho meramente mecânico, conduzido pela regra:

embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela contudo não tem de parecer intencional; isto é, a arte bela tem de passar por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte. Um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a exatidão no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode *tornar-se aquilo que ele deve ser*, mas sem esforço, sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo. (KANT, 1997, p.163-164)
[grifo do autor]

É perceptível nesta passagem como se dá, em Kant, o imbricamento entre estética e ontologia da obra de arte. Partindo da ideia de que toda arte bela é sempre arte de gênio, Kant estabelece uma relação direta entre o “tornar-se aquilo que [a obra] deve ser” e o ajuizamento de sua beleza. A arte bela é a arte de gênio na exata medida em que, ao apreender a obra, o espectador pode perceber que aquilo que lhe deu origem é a disposição espontânea da natureza, e não uma regra que teria conduzido logicamente os gestos do artista. O que garante que a arte seja bela, aqui, não decorre de um arranjo objetivo das formas visíveis que se apresentam ao espectador, mas do reconhecimento de que a obra não deixou “vestígio” de que uma regra ou um método tenha “algemado as faculdades” do artista no momento da criação. Ainda que essa liberdade espontânea do gênio não seja enraizada numa pulsão orgânica real, se apresentando apenas como um princípio heurístico de que o sujeito se vale para conseguir ajuizar a obra de arte³⁵, é inegável que Kant se apoie nessa noção de gênio como natureza espontânea para defender a tese de que, ao ajuizar uma obra, o espectador pressupõe metafisicamente o momento de sua constituição, de sua gênese.

Do mesmo modo que no jovem Goethe, portanto, o juízo estético não pode ser emitido sem que a gênese da obra esteja em questão; a diferença aqui é que, enquanto Goethe fala dessa gênese como algo “anterior” e mais essencial que a beleza plástica, Kant estabelece uma relação direta entre beleza e originalidade. Para que a arte seja bela, em termos kantianos, é preciso que ela seja original, ou seja, que seja produto do gênio e, dessa forma, seja o produto de uma disposição livre da natureza. É na liberdade da criação, portanto, que repousa o elemento distintivo que faz da arte bela – ainda que ela apenas “passe” por natureza, que ela apenas “pareça” um produto espontâneo, sendo em si mesma um produto intencional da razão.

A espontaneidade do ato criador inferida pelo conceito de gênio é que sustentará a tese, cara a todo romantismo, de que a criação estética se opõe diametralmente ao trabalho – ideia que, como se viu, Goethe defende ao falar da criação em termos de um

³⁵ Márcio Suzuki (1998, p.68) explica como se dá essa compreensão formal e heurística da noção de gênio em Kant, que o distingue das noções de gênio como centelha divina do *Sturm und Drang*: “A natureza a que o gênio inconscientemente obedece não é uma força física ou vegetal: trata-se, ao contrário, da ‘natureza *no sujeito*’ e da ‘*disposição das faculdades do mesmo*’. As próprias forças naturais são, na verdade, comandadas por esse princípio, entendido, é claro, como mero princípio heurístico e não como fundamento real de determinação. [...] Tudo aquilo que se tentou apresentar como explicação da genialidade – o delírio inspirado dos poetas, a divindade interior, a atividade instintiva dos seres naturais – poderia ser assim entendida como formas de traduzir aproximadamente e em linguagem mística, esse princípio formal. Longe de poder ser inferido de uma causa mecânica ou final, o ‘dom natural’, a ‘disposição inata do ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá à arte a regra’, nada mais é que todo o conjunto das faculdades da mente (*Gemüt*), atuando, porém, sem ter ciência de como procede. Toda sugestão mística se dissipa quando se percebe que a atividade criadora age a partir de uma ‘Idéia indeterminada do suprassensível em nós’”.

retorno do homem ao estado adâmico, onde não precisa penar pelo seu sustento. O conceito de gênio é indissociável, assim, de uma oposição entre a necessidade do trabalho e a liberdade da criação artística.

Seguindo o conceito kantiano de gênio, a fórmula de F. Schlegel (1997, p.21) sintetiza como o romantismo não toma mais a criação artística sob uma acepção técnica, mas antes como a própria manifestação de uma potência espontânea da natureza do indivíduo criador: “Muitos daqueles a quem se chama de artistas são propriamente obras de arte da natureza”. Beiser (2003, p.85-6) também resume bem esta proposição: “a criatividade do artista é nada menos que a autorrealização e automanifestação dos poderes da natureza; em outras palavras, o que o artista cria é o que a natureza cria por meio dele”. Daí o ideal da obra de arte orgânica ser não apenas a imitação da natureza, mas a livre expressão de seus poderes por meio do gênio.

Com o conceito de gênio, Kant formulou uma noção cara ao romantismo: a de que a criação estética é, simultaneamente, um produto livre da razão e uma determinação autônoma da natureza. A criação estética, assim, serve ao homem como um modelo ético-pedagógico a ser seguido, na medida em que concilia os lados opostos do homem – liberdade subjetiva e determinação natural – de modo harmônico: a obra de arte bela é o resultado, portanto, de uma *determinação livre*, de uma união entre autonomia e liberdade. Não à toa, o ideal de liberdade buscado por toda a tradição da *Bildung* se sustentará sobre a noção botânica de desenvolvimento autônomo, da autossuficiência, do reencontro do indivíduo com sua natureza interior, o reencontro com o seu “ser”.

Na relação indissociável entre a autonomia da obra e a liberdade do sujeito que a arte expressa, segundo Kant, o projeto de uma filosofia crítica transcendental amarra a estética com a ontologia da obra de arte ainda mais fortemente do que o *Sturm und Drang*. Por isso, não é gratuito que Kant, ao falar que a arte bela deve ser um produto da razão livre, mas que ao mesmo tempo parece com a natureza na medida em que “torna-se aquilo que [...] deve ser”, apresenta um ideal de beleza que servirá de modelo para pensar a educação do ser humano: o sujeito bem formado, o “homem belo”, será aquele que, partindo de sua liberdade, se lança a um processo de formação em que busca adequar-se a uma natureza que lhe é, simultaneamente, íntima e estranha.

A educação do ser humano é entendida então como o processo pelo qual a liberdade do homem é limitada pelo seu embate com a natureza: “tornar-se o que se é” quer dizer, portanto, conformar sua liberdade às determinações naturais. Se pensarmos no conceito kantiano de arte bela, que se opõe à arte mecânica justamente por ser produto do gênio, ou

seja, produto de uma disposição da natureza que rege a arte a partir de sua liberdade, entenderemos porque o ideal ético-pedagógico da *Bildung* é, também, um ideal estético: para tornar-se livre, o homem deve formar-se de maneira autônoma, a partir de suas próprias constituições naturais, assim como uma semente se desenvolve e, também, como é criada uma obra de arte. Deste modo, aquela oposição entre *órganon* e *canon*, que Kant utilizou para separar as belas artes das artes mecânicas e também a *crítica da doutrina*³⁶, aparece no pensamento romântico para sustentar um ideal ético e político para a existência humana.

Vida e arte não apenas se tocam, mas compartilham uma estrutura formal: ambas harmonizam liberdade e autonomia, ambas são o produto livre de potências naturais. Quanto mais viva for uma obra de arte, tão mais bela; quanto mais bela uma vida, mais ela se aproximará da autonomia de uma obra de arte. Se a *Bildung* é a formação do ser humano a partir de sua potência natural, e a potência natural é o gênio que a natureza concede a cada indivíduo, então a formação de si e o dar forma à obra de arte fazem parte sempre de um mesmo processo de criação que envolve as mesmas faculdades e disposições:

Havia duas analogias que sustentavam o conceito estético de *Bildung*, dois conceitos estabelecendo a conexão entre o ideal da autorrealização e do belo. Primeiro, tanto o indivíduo autorrealizado quanto uma obra de arte são todos orgânicos onde forças conflituosas (razão contra sensibilidade) estão reunidas numa indissolúvel unidade. Segundo, tanto o indivíduo autorrealizado quanto a obra de arte expressam liberdade, a ausência de impedimentos ou de interferências exteriores, já que ambos seguem suas forças internas, sua própria dinâmica interior, independente de forças externas. (BEISER, 2003, p.28)

O conceito de *Bildung* concebe assim uma via de mão dupla entre a arte e a vida, unificadas por meio da experiência da criação estética: a obra de arte tanto é formada pela liberdade do artista quanto forma, nele, sua liberdade. Este é o imperativo de Schiller em sua *Educação Estética do Homem*, texto em que propõe uma teoria da formação ética e política do ser humano por vias da arte. Partindo do esquema kantiano que vê no juízo estético um ponto mediano entre os âmbitos da moral e do conhecimento, da liberdade subjetiva e da determinação objetiva, Schiller argumenta que existiria no homem um termo médio entre o impulso sensível (a vida) e o impulso formal (o entendimento), que ele chama de impulso lúdico:

³⁶ “Todas as belas-artes, por exemplo, poesia, estética, etc. etc. não permitem, portanto, nenhuma doutrina, mas apenas uma crítica, pois não se pode aprender o gosto por meio de regras”. (KANT apud SUZUKI, 1998, p.20)

O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se vida em seu significado mais amplo; um conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos. O objeto do impulso formal, expresso num conceito geral, é a forma, tanto em significado próprio como figurado; um conceito que compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com a faculdade de pensamento. O objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de forma viva, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por beleza. (SCHILLER, 2002, p.77)

Segundo Márcio Suzuki (2002, p.13), Schiller entende que “sempre que contempla um objeto belo, o homem está ao mesmo tempo projetando simbolicamente sua própria liberdade nesse objeto. No juízo estético, a razão empresta a sua autonomia ao mundo sensível e é por isso que se pode afirmar que o belo é ‘liberdade no fenômeno’”. A implicação ética-política do ideal da beleza fica assim clara, como explica Beiser (2003, p.99-100) ao comentar Schiller: “já que o belo consiste na liberdade em aparência, nós só podemos admirar o belo quando nosso caráter moral expressa liberdade”.

Por estar relacionada ao contato do homem não apenas consigo mesmo, mas também com o mundo fenomênico, esta liberdade proporcionada pelo impulso lúdico só pode ser garantida se for exercitada e cultivada; trata-se, portanto, de um tipo de liberdade que decorre do aperfeiçoamento do impulso lúdico, da sensibilidade estética. Este aperfeiçoamento acontece, para Schiller, quando o homem empírico se encontra com aquele homem ideal que repousa dentro de si; daí a tarefa do homem de, por meio do cultivo da sensibilidade, tornar-se o que se é, ou seja, realizar plenamente todas suas potencialidades: “Todo homem individual, pode-se dizer, traz em si, quanto à disposição e destinação, um homem ideal e puro, e a grande tarefa de sua existência é concordar, em todas as suas modificações, com sua unidade inalterável” (SCHILLER, 2002, p.28).

Há motivos de sobra para inserir Kerouac dentro desta tradição do pensamento que tomou o paradigma da obra de arte orgânica como modelo não apenas para a criação estética, mas também para a formação da liberdade individual. Ao elevar a escrita espontânea como método de criação, Kerouac está reproduzindo, ao seu modo, a concepção romântica de que a obra de arte bela é aquela produzida pelo gênio e que expressa da forma mais livre possível a própria potência da vida. Isso para não falar do ideal romântico do retorno a um passado idílico, infantil, como encontro do homem com sua essência não submetida ao aparato técnico da civilização ocidental, tema insistente ao longo de toda sua obra: em *On the Road*, na caracterização de Dean Moriarty como exemplo máximo de liberdade pulsional, ou em *Visions of Gerard*, no retrato do irmão como a criança inocente e

pura que morreu antes de conhecer o pecado. De fato, em Kerouac, este retorno a um passado idealizado, original, não é apenas um tema religioso, mas está também ligado ao ideal romântico da *Bildung* como o “tornar-se o que se é” do ser humano, que se dá no reencontro do homem empírico com o homem original que repousa em sua natureza: ou seja, um encontro entre o modo de portar-se no mundo do indivíduo e a singularidade de seu gênio.

Não resta dúvidas de que os pensamentos de Kant e de Schiller, balizados pelo conceito de gênio, consolidam historicamente uma estética pura, autônoma, da “arte-pela-arte”, levado a cabo de maneira mais radical no final do século XIX por escritores como Baudelaire e Mallarmé. Mas esta estética da arte-pela-arte não deve ser entendida simplesmente como uma experiência em que o artista não se posiciona politicamente diante da realidade do mundo histórico e social. Trata-se antes de um tipo de reflexão em que a experiência da criação literária acaba se deparando com o problema da autonomia da obra de arte, na medida em que leva adiante a investigação pela “origem” da obra. Para todo o romantismo, essa origem será a própria vida, pensada formalmente a partir de conceitos que remetem à biologia nascente.

Assim, seria possível inclusive afirmar que nunca, até Kant, Schiller e o romantismo, houve uma relação tão forte entre “arte” e “vida” na história da arte, já que a autonomia da obra é entendida como um produto do gênio e, portanto, como produto livre da natureza. Em Schiller, por exemplo, a “vida” do indivíduo não pode se dissociar da criação estética, justamente pelo imperativo da *Bildung* do “tornar-se o que se é” remeter a esse devir do ser humano que repousa em seu ser. A tentativa de tornar-se o que se é, através da experiência estética, não opera portanto a cisão entre arte e vida, mas admite uma espécie de homologia formal entre a formação da vida do artista e a da criação estética: o homem forma a própria vida assim como a arte cria-se autonomamente, no reencontro com sua origem, com seu ser, com sua vida.

Talvez por isso, mesmo por trás destas experiências poéticas onde a escrita apresentou-se como soberanamente autônoma, criando a si mesma em livre jogo, existe não só um mero preceito estético abstrato, mas também uma forma de vida bem determinada que é a do artista genial. Se a categoria de gênio, por um lado, conduziu à autonomia da obra de arte, por outro, configurou um tipo de existência social em que a liberdade criativa se eleva a um ideal a ser perseguido – e esta liberdade é também de ordem ética e política. Não subordinar sua criação artística a interesses políticos já é um posicionamento político, e tomar a liberdade como valor da criação estética, concedendo à obra de arte sua autonomia, só é possível como prática libertária. Este é precisamente o caso do individualismo aristocrático de

Kerouac, para quem a obra de arte mais elevada deve firmar-se em sua autonomia na exata medida em que reproduz formalmente as disposições espontâneas da vida.

2.1.3 Crítica à Origem Metafísica da Obra de Arte

Por apoiar-se na categoria romântica de gênio, as principais obras de Kerouac, escritas e publicadas entre 1940 e 1969, nasceram na contramão da crítica literária do mesmo período. Se os séculos XVIII e XIX foram marcados pelo privilégio concedido à categoria de gênio nas teorias estéticas e na crítica literária, o século XX marca o seu declínio. Com as teorias materialistas de Benjamin³⁷ e Adorno, com a ontologia da linguagem de Martin Heidegger e, principalmente, com a profunda crítica à categoria de autor operada pelos estruturalistas e pós-estruturalistas na década de 1950 e 1960, o conceito de gênio vai cada vez mais se tornando acessório às teorias literárias, seja em favor de um determinismo histórico e sociológico, seja em favor da absoluta autonomia da obra de arte em relação à liberdade do sujeito criador, seja ainda em favor de uma crítica à função hermenêutica da origem da arte.

Paradoxalmente, tal crítica generalizada ao conceito de “gênio”, que nas estéticas pós-kantianas e românticas aparece para assegurar ao mesmo tempo a liberdade do ato criador e a autonomia do produto da criação, tomou mais força no século XX à medida em que a experiência estética do modernismo afundou-se mais e mais em sua liberdade criativa. Não se deve estranhar que tal movimento contraditório tenha acontecido: se a categoria de gênio surge no século XVIII justamente no sentido de assegurar à experiência criadora sua liberdade – e isso porque, a partir do iluminismo, a liberdade tornou-se não só um valor político, mas também uma estrutura ontológica do ser humano – é natural que, na mesma

³⁷ No intuito de elaborar uma estética de base materialista que serviria à luta política do proletariado, Benjamin (1994, p.166) explica, logo na introdução do seu famoso artigo sobre a reprodutibilidade técnica, sua intenção de se livrar de conceitos “tradicionais” “como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista”. Colocando em evidência o problema da “reprodução”, e não mais o da criação original, Benjamin se concentra em pensar como se dá a circulação das obras de arte na sociedade e qual é a sua relação com a superestrutura do capitalismo. Mesmo a noção de “autenticidade”, invocada por Benjamin para explicar o seu conceito de “aura”, não passa de uma característica material da obra de arte, ou seja, algo que pertence a um ente: “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1994, p.167). A autenticidade descrita por Benjamin, portanto, não diz respeito ao ato criador em si, que se pretende formalmente inovador, mas sim à existência material de um certo quadro, escultura ou imagem que é tido, pelo receptor, como único, irrepitível. Isso quer dizer que, para Benjamin, se Leonardo DaVinci tivesse pintado à mão inúmeras Monalisas, cada uma das telas teria a sua própria aura – portanto, sua própria autenticidade –, independente do esforço do pintor em criar novas formas estéticas. É justamente por desviar-se da investigação formal e elaborar uma compreensão materialista da obra de arte que Benjamin dispensa de sua teoria o conceito de “gênio”.

medida em que o sujeito da criação estética empresta sua liberdade à obra de arte, torna-se mais fácil à obra libertar-se de seu criador e firmar-se em sua autonomia.

Como fruto desta crítica incansável ao conceito de gênio e deste paradoxo em que a arte se torna mais autônoma na medida em que se desliga de sua dependência da liberdade do sujeito criador, as teorias literárias contemporâneas tenderam a contemplar muito mais o gesto da leitura que o da criação. Se o conceito de gênio nasceu, no romantismo, para assegurar a liberdade da criação, ele passou a ser criticado, no século XX, em nome da liberdade do receptor. Paradoxalmente, a noção de autonomia da obra de arte, sedimentada historicamente pelas teorias do gênio para fundamentar a liberdade da experiência criativa, voltou-se contra ela mesma. A autonomia da obra passou a ser apreendida como um polo oposto ao da liberdade da criação, justamente porque, se a obra é autônoma, então ao sujeito criador nada mais caberia que ser expulso da obra no momento em que a cria. Isto é o que torna impossível ao leitor reconhecer, a partir da leitura da obra, a presença de um sujeito criador, já que tudo o que tem diante de si é a materialidade de um texto que fala por conta própria, que existe autonomamente. Nestas teorias a liberdade está, portanto, não mais no polo da criação, mas no da leitura: em nome da liberdade de ler, silenciou-se a liberdade criadora, aquelas que, no imbricamento entre ontologia da obra de arte e da estética, eram para o século XIX a mesma³⁸.

Após Foucault (2002) ter questionado a necessidade da referência ao autor no ato da interpretação, e Barthes (1988, p.70) ter clamado pelo sacrifício do autor em nome do nascimento do leitor, a teoria literária tornou-se majoritariamente uma teoria da leitura. A crítica à figura do “autor” se deve à tentativa de superar o entendimento metafísico da origem da obra de arte, tal como se dá no conceito romântico de gênio. O que ambos autores reavaliam é justamente que, nas teorias dos séculos XVIII e XIX, o juízo precisa remeter à origem da obra. Por conta disso, Foucault e Barthes desfazem o nó entre ontologia da obra de arte e estética que foi amarrado pelos românticos; no entanto, ao desfazê-lo, eles não recolocam o problema da ontologia da obra de arte em seu devido lugar; tendem apenas a excluí-lo, em favor de uma teoria da leitura. Questionar o que é o “autor” é sua maneira de separar os problemas da criação e da recepção. Por isso, se o conceito de gênio é colocado em crise por Foucault e Barthes, se deve à tentativa de purificá-lo de suas funções hermenêuticas, libertando assim o ato da leitura da necessidade de remeter a uma origem metafísica da obra.

³⁸ Esta ideia pode ser reconhecida como própria da crítica romântica, tal como exposta por Benjamin (1995) em *O Conceito de Crítica de arte no Romantismo Alemão*. Para os românticos, a atividade do crítico de arte não era meramente julgar uma obra, mas também a de potencializar seu ser, aperfeiçoá-la a partir de suas disposições autônomas. Neste sentido, a crítica de arte já é também criação.

Tentando conceder ao leitor uma autonomia que o peso da autoria teria solapado, Barthes (1988, p.65-66) nos lembra que “nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’”. Assim, ele parece indicar que o culto à figura do gênio na sociedade moderna seria equivalente à autoridade do autor, da qual a crítica literária deveria se libertar. Mas mais do que isso, ao defender que a atividade da escrita é “a destruição de toda voz, de toda a origem”, Barthes (1988, p.65) parece assumir que o ato da criação literária é, na verdade, um lançar-se à experiência da morte, do neutro, como se esta fosse a completa ausência de origem. Nesse sentido, ele vai contra não só à noção de gênio enquanto uma entidade subjetiva idêntica a si mesma, mas também contra o entendimento de que a escritura se dá como o gesto da busca pela origem.

É estranho que, para criticar a noção romântica de gênio, Barthes compare o escritor a um xamã, o mediador de uma voz sobre a qual ele não detém autoridade. A ideia do xamã aponta necessariamente para o tema da inspiração divina, que em nada contradiz a categoria romântica de gênio desenvolvida por Goethe, em que o gênio não se confunde com o sujeito em si, mas é antes uma disposição natural que, mediada pelo artista, se manifesta na obra. Segundo o conceito romântico de gênio, é à própria natureza, e não ao artista, a quem se deve creditar a autoridade da criação. E mesmo um anti-metafísico como Nietzsche (2007, p.29) expôs isso claramente em *O Nascimento da Tragédia*, ao chamar o Apolíneo e o Dionisíaco de “gênios” e defini-los como “poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta”.

Se Barthes clama que a escritura se qualifica como a destruição da origem, seria preciso se perguntar o que o termo significa neste contexto específico. A questão que introduz o conceito é a pergunta, diante de um trecho de uma novela de Balzac, pelo “quem fala?": “É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias ‘literárias’ sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?” (BARTHES, 1988, p.65). A própria maneira como Barthes formula a pergunta não realiza plenamente a destruição da origem, uma vez que o pronome “quem” implica na existência de uma instância que, mesmo sendo múltipla, é entendida como uma fonte de onde o discurso emana.

Ainda que o ato da leitura não seja capaz de nos revelar precisamente “quem fala”, a própria pergunta diante do texto expõe a necessidade de remeter a uma origem, que é inferida a partir desta partícula linguística indeterminada, o “quem” de “*quem* fala?”. Afimar que “jamais será possível saber” (BARTHES, 1988, p.65) quem fala não exclui radicalmente a pressuposição de uma origem, na medida em que a própria pergunta assume que *alguém* fala; portanto, Barthes não só reduz de maneira simples a origem ao enunciador, como pressupõe de forma equívoca que, se não é possível saber com precisão quem fala, isso implica necessariamente na completa ausência de origem do texto literário. Dizer que não se pode saber quem fala não é o mesmo que dizer que ninguém fala; pois pode até ser que todas essas origens falem ao mesmo tempo. Em outros termos: a negação da “identidade” ou da “unicidade” da origem não conduz necessariamente à sua destruição. No máximo, o que Barthes poderia sustentar é que a escritura destrói a possibilidade de uma origem idêntica a si mesma – tal como sugere o conceito romântico de gênio – mas não que a escritura se faz necessariamente pela destruição ou negação de toda e qualquer origem.

Ao criticar o conceito de gênio em nossa civilização ocidental, remetendo ao xamã das sociedades etnográficas, Barthes alça uma crítica muito específica à antropomorfização da origem da obra. Mas esta crítica não toca a fundo o problema da ontologia da obra de arte, colocado historicamente pelo conceito romântico de gênio. Certamente, assumiu-se durante o período romântico que a resposta ao que é a origem da obra de arte seria a “vida” – o que implica em pensar que a origem perpassa, de alguma forma, o homem, já que ele é também um ser vivo. No entanto, resumir o conceito de gênio à sua antropomorfização não é suficiente para apagar a ideia, central para a literatura moderna, de que a escritura se constitui como a busca incessante de um ser da obra de arte, ou seja, de uma origem. Se o conceito de gênio não pode ser resumido à pergunta pelo “*quem* fala?”, a transposição que Barthes faz entre “gênio” e “autor”, como se fossem sinônimos, não se confirma, pois o “autor” é apenas uma possível resposta antropomórfica para a pergunta pelo gênio, que é a pergunta mais geral pela origem.

Ao criticar a antropomorfização da origem, um dos alvos de Barthes é certamente a tradição hermenêutica de Schleiermacher (2010) e Gadamer (2008), na qual o gênio surge como uma espécie de identidade subjetiva que serve de horizonte fundamental para a interpretação de textos. A morte do autor é equivalente à morte do gênio somente quando se entende o gênio enquanto uma categoria hermenêutica. O “nascimento do leitor” aponta para uma nova hermenêutica na qual não é mais necessário à interpretação inferir, de um texto, seu processo de criação ou a intenção de seu criador; no entanto, ao matar o “autor”

como categoria hermenêutica, Barthes deixa intocado o problema da criação, o problema próprio da ontologia da obra de arte. A “morte do autor” quer dizer apenas que não é possível mais, tal como acreditavam Goethe e Kant, inferir a origem através da mera leitura. Barthes desfaz o nó entre estética e ontologia da obra de arte, mas para isso ele sacrifica a segunda em favor da primeira.

Menos iconoclasta que Barthes, Foucault não infere a “morte” do autor, mas mais singelamente se pergunta o que ele é. O autor é, para Foucault, uma “função” interna do texto e que, portanto, diz respeito única e exclusivamente a técnicas de leitura e interpretação. Em *A Arqueologia do Saber* o problema do “gênio” e da “genialidade” aparece no mesmo sentido que em Barthes: ele se refere única e exclusivamente à questão de como se deve ler um texto. Isso fica claro quando, antes de apresentar seus próprios conceitos – como discurso, formação discursiva, arquivo, etc. – Foucault (2009, p.23) inicia o que ele chama de “um trabalho negativo”: “libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade”. Uma destas noções é a de gênio, que ele alinha à de tradição e à de origem:

[a tradição] visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos. (FOUCAULT, 2009, p.23-4)

Quando coloca entre parênteses o conceito de “gênio”, Foucault está mostrando que o método de investigação histórica que ele chama de “arqueologia” coloca em suspenso a tese clássica da hermenêutica de que a interpretação de um texto deve necessariamente se apoiar na busca de um sentido comum entre autor e leitor, o que a hermenêutica existencialista chama de horizonte. Segundo Gadamer (2008), para entender o sentido de um texto, o leitor precisaria reconstituir aquele momento primeiro de sua concepção em que o autor confere sentido às palavras que escreve, dando-lhe unidade e coerência. Para a hermenêutica, portanto, a origem do sentido do texto deve ser encontrada na figura do autor, em sua própria constituição como sujeito; e é o horizonte deste autor, entendido como origem da obra, que serviria ao leitor como ponto de referência para compreender o seu sentido.

Foucault distancia-se deste tipo de compreensão, propondo que o texto não deve seu sentido ao ato criador de um gênio ou de um sujeito, mas sim ao seu pertencimento a uma formação discursiva – a um conjunto de textos que formam determinadas ideias no arquivo social da história. Isso não quer dizer que não se possa reconhecer nos discursos a presença de um sujeito; quer dizer apenas que este sujeito que aparece no discurso não se confunde com a pessoa real, com o indivíduo que, genialmente, cria o texto. O problema do gênio é então deslocado por Foucault para o do *status* do discurso, ou seja, para os lugares da enunciação que definem papéis sociais aos indivíduos que falam ou escrevem.

O sentido de um discurso não é então definido de antemão por um sujeito idêntico a si mesmo; ao contrário, o discurso é capaz de realizar a dispersão do sujeito, diluindo-o em múltiplas posições. Isso quer dizer que a interpretação não deve remontar àquele momento em que o sujeito, entendido como uma identidade, enuncia o seu discurso, mas antes que é a própria localização do sujeito dentro da sociedade que lhe concede um *status*, uma individualidade. Portanto, uma mesma pessoa de carne e osso pode se assumir, no discurso, como diferentes sujeitos: se escreve uma carta íntima à sua mulher, apresenta-se como esposo; se escreve um tratado de medicina, se apresenta como médico; se escreve um texto literário, se apresenta como artista, etc. É a própria situação do discurso que constitui sua identidade como sujeito, e não sua identidade de sujeito que garante a verdade do discurso. A mesma ideia é apresentada por Foucault (2002) na conferência “O Que é um Autor”, quando define o autor não como uma figura subjetiva, mas antes como uma função interna ao discurso.

Seria necessário reconhecer assim uma diferença fundamental entre os conceitos de gênio e de autor, já que o primeiro remete ao problema da origem, enquanto o segundo diz respeito a técnicas de leitura e interpretação. Isso quer dizer que é possível reconhecer uma instância interna ao discurso chamada “função-autor”, que não entra em contradição com a pergunta pela origem do texto. Ao separar corretamente os dois problemas, não caímos no erro de pensar que a verdade da literatura pode ser deduzida exclusivamente de sua dimensão discursiva – ou seja, daquilo que, no texto, se dá à interpretação – nem que a dimensão discursiva de um texto dependa de uma origem que é idêntica a si mesma. O princípio de que a verdade de um discurso não deve ser encontrada na função soberana do autor é bastante apropriado quando se problematiza a leitura e a interpretação de um texto. No entanto, quando nos debruçamos sobre a análise do processo de criação, o conceito de autor não dá conta de problematizar o que é o sujeito da experiência literária, já que, quando se analisa a criação, o que está em jogo não é o sentido do texto, mas sim a busca incessante por

uma origem que, em si, não é determinável objetivamente. Investigar a criação é, portanto, investigar uma dimensão ontológica da escrita, uma dimensão em que a linguagem se esforça ao máximo para libertar-se de suas determinações discursivas, de sua inserção histórica nas malhas do discurso.

A “criação” e a “leitura” são dois processos independentes e inversos, mas não necessariamente excludentes: a autonomia do leitor não compromete a autonomia do criador, e vice-versa. Assim, é possível recolocar a antiga categoria romântica de gênio em um novo lugar – o que nos traria novas possibilidades de conceber o gênio, em vez de simplesmente decretar a sua morte. Não se trata, portanto, de questionar a existência de um sujeito criador, mas sim assumir que esse sujeito que criou o texto não pode ser reduzido a uma figura psicológica, nem a uma origem metafísica que nos serviria de base para compreender o sentido do texto. É preciso desfazer o nó historicamente estabelecido pela hermenêutica romântica entre ontologia da obra de arte e estética, o nó entre as instâncias da criação e da leitura. Isso só pode acontecer quando reconhecermos que, para compreender a criação de um texto, não basta lê-lo, e que para lê-lo, não é preciso remeter ao instante de sua criação.

Mais do que nunca, a partir de Foucault e Barthes, o crítico está liberto da necessidade de remeter sua leitura à figura originária, autoritária e quase mítica que era o autor. Mas se isso pode ser tomado como um avanço na teoria literária, não se poderia aceitar o outro lado, o dos excessos de teorias da leitura que, indiferentes ao problema da criação, pensam que todo e qualquer texto deve ser pensado apenas em sua realidade histórica e social ou em sua dimensão discursiva. Tais teorias, ao desconsiderarem o problema da criação, ignoram que um texto, se literário, é necessariamente fruto de uma liberdade criadora, de um gesto reflexivo – algo que os românticos, na esteira de Kant, captaram bem, ainda que se apoiando numa metafísica da criação e numa filosofia transcendental. Paradoxalmente, destruindo a “autoridade” do “autor”, a teoria literária acabou por retirar do criador sua liberdade, condenando a literatura a gravitar ao redor da mera possibilidade de infinitas leituras e releituras; trancando-se numa espécie de círculo hermenêutico, o teórico contemporâneo passou a ignorar que o texto possui alguma dimensão real além da de ser dado à interpretação.

É preciso, então, solucionar o paradoxo deste leitor que, ao criticar a instância da autoria, torna-se mais autoritário que aquilo que critica. Para isso, não é necessário simplesmente desconsiderar as teses de Foucault e Barthes, importantes para estabelecer os limites para a exegese de qualquer texto. Que através da leitura não se possa

reconstruir a identidade de um autor, que os textos não possuam atrás de si uma unidade antropomórfica, que a origem do sentido não se confunda com a intenção de seu criador, tudo isso deve ser aceito para se levar adiante uma *analítica da experiência literária*.

Analítica se opõe aqui à teoria, na medida em que uma teoria tem a pretensão de estabelecer critérios para compreender todo e qualquer tipo de fenômeno da mesma natureza, enquanto a analítica se foca na especificidade de uma experiência singular. Apesar de lançar mão de conceitos consolidados pela ontologia da obra de arte, não se pretende aqui mostrar qual é o ser das obras em geral, como o faz Gadamer³⁹, por exemplo, mas sim analisar o caso específico do processo criativo de Kerouac, ele mesmo devedor de todo um campo de ideias provenientes das teorias estéticas românticas. Nesse sentido, cabemos melhor o termo analítica, pois nada do que se possa afirmar aqui sobre o caso de Kerouac pode ser aplicado com exatidão a outros escritores. A analítica da experiência literária deve ser entendida como um conjunto de estratégias de interpretação do processo criativo que tenta dar conta da singularidade da experiência de cada autor. No caso de Kerouac, herdeiro da tradição romântica, uma reestruturação crítica do conceito de gênio parece ser um caminho plausível.

O primeiro passo para trilhar esta analítica é não conceder um privilégio à categoria de “autor”, substituindo-a pela de “criador”; pretende-se, dessa forma, libertar o “autor” de sua “autoridade”, assim como Foucault, mas sem sacrificar o autor em nome do leitor, como Barthes. Tal analítica, partindo de ideias próprias da ontologia da obra de arte, toma a criação como problema isolado em relação à recepção e, assim, mostra que é possível um trabalho de pesquisa que investigue a origem da obra enquanto o embate entre a liberdade reflexiva do criador e a autonomia da linguagem. Esta estratégia nos parece viável, pois não se dilui no trabalho da crítica literária contemporânea de traçar infinitas análises históricas,

³⁹ É interessante que, mesmo sendo um alvo direto das críticas de Foucault e Barthes, a ontologia da obra de arte de Gadamer não escapa da soberba das teorias da leitura, já que em *Verdade e Método* há a defesa de que o ser da literatura só pode se realizar plenamente porque toda obra se dispõe ao gesto da interpretação: “Assim como pudemos mostrar que o ser da obra de arte é um jogo que só se cumpre na sua recepção pelo espectador, pode-se dizer também dos textos em geral que a reconversão de um traço morto em sentido vivo só se dá ao ser compreendido. [...] Vimos que a obra de arte só alcança sua consumação na representação que ela recebe, e fomos obrigados a concluir que toda obra de arte literária só pode se realizar inteiramente pela leitura” (GADAMER, 2008, p.230). Assim, Gadamer entende que a própria “vitalidade” da literatura se daria pela experiência da recepção estética. A analítica da experiência literária pretende mostrar que o ser da obra de arte não pode ser inferido a partir do gesto da leitura, mas apenas do gesto da criação. Mesmo que se aceite que o ser da literatura é “jogo”, não se pode deduzir daí que o jogo exista necessariamente em razão de um espectador: basta-nos lembrar de um jogo de cartas simples, como a Paciência (em inglês, justamente, *solitaire*), que se realiza plenamente a despeito de ser dado a um espectador. Se é possível jogar na solidão, e se o jogo se apresenta como “ser da obra de arte”, então não se pode deduzir facilmente que é no “dar-se à leitura” que a arte encontra plenamente o seu ser. Em outras palavras: a literatura existe plenamente, a despeito da interpretação, porque a criação se dá como prática solitária.

sociológicas ou psicanalíticas que tendem a desconsiderar a especificidade da criação em favor de um determinismo que, muitas vezes, impossibilita um diálogo efetivo com os escritores e mesmo com a própria literatura.

Investigar a criação é investigar uma dimensão ontológica da escrita, uma dimensão em que a linguagem se esforça para libertar-se de suas determinações ônticas. Se se pretende compreender a experiência literária de Kerouac – que, ao exigir de si mesmo “ser um gênio a todo instante”, talvez tenha sido o último escritor do século XX a ter se lançado tão intensamente à experiência da originalidade – é preciso ter ciência deste embate histórico entre ontologia da obra de arte e estética que conduziu não só à crítica da função hermenêutica do gênio na contemporaneidade, mas também ao esquecimento de uma relação mais fundamental entre subjetividade e obra de arte que não se limitava a ver na obra uma mera “expressão” de um sujeito psicológico ou de uma conjuntura social.

Nas origens do conceito de gênio romântico, “subjetividade” e “forma” não são ainda antitéticos, mas complementares; por isso, é possível falar de uma relação íntima entre existência e escrita sem perder de vista os elementos formais colocados em questão por um escritor ao longo do processo de criação. Não se trata de aceitar a tese primeiro-romântica de que é possível encontrar o ser da obra de arte a partir da apreciação estética – o que manteria firme o nó histórico entre ontologia da obra de arte e estética – mas sim reconhecer que existe uma relação efetiva entre subjetividade e escrita que não compromete a liberdade do criador, nem a autonomia da obra. De fato, a analítica da experiência literária se dá na própria análise do conflito entre liberdade e autonomia, que caracteriza o processo de formação simultâneo do criador e da obra.

A purificação desse entendimento romântico só é aceitável quando limpamos o terreno das teorias da leitura, que negam a liberdade do artista, e recolocamos o processo de criação literário em seu lugar de direito: no espaço da solidão da criação. Neste âmbito, o sujeito não equivale ao *autor*, à autoridade que organiza uma coerência semântica do texto, mas ao *criador*, que tateia a obra de arte quando esta ainda é ausente. É preciso entender a criação genial como uma instância distinta das múltiplas possibilidades de sentido ofertadas ao leitor pelos textos publicados. Isso por conta do simples fato de que, para dar sentido a um texto, o leitor não precisa conhecer os descaminhos que o originaram; é perfeitamente legítimo e desejável que ele interprete um texto sem que saiba como foi criado. No entanto, isso não quer dizer que a prática da leitura precise necessariamente se efetivar a partir de um “sacrifício” do autor. Basta que reconheçamos nossos limites enquanto leitores, admitindo que, para ter acesso à origem de uma determinada obra de arte, é necessário

investigar o espaço em que a obra é ainda ausente, ainda por-vir: espaço da criação, da ausência de obra.

Deixemos os autores mortos em sua paz de mortos; a angústia que experimentaram enquanto criadores já lhes foi suficiente tormento; é desnecessário sacrificá-los uma segunda vez sobre os altares da semântica. Tentemos aqui, ao contrário, dar mais atenção à vida que, na origem, precede as operações semiológicas, aquela que é, em si mesma, ausência de texto. O sujeito da criação deve ser compreendido como aquele que se lança à experiência da solidão da obra, do embate com a página em branco, assumindo-se por meio desse gesto como a origem da obra. Esse “assumir-se como origem” é o objeto preciso de uma analítica da experiência literária. Em vez de pensar uma origem metafísica da obra por meio de expedientes conceituais como “natureza”, “centelha divina” ou “psicologia profunda”, deve-se admitir que a origem é nada mais, nada menos, que a própria experiência da criação em seu caráter fático. Nessa experiência concreta com a página em branco, algo assim como uma educação por vias da arte se torna possível.

2.2 ANALÍTICA DA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA

Cada homem é o arquiteto da própria alma...⁴⁰

Kerouac, *The stupid Journal*

É com uma assustadora gravidade que William S. Burroughs (apud BUIN, 2007, p.80) fala da experiência de Kerouac com a escrita em termos de um sacrifício da existência em favor da obra, em que a realidade do sujeito vai aos poucos se desfalecendo e se fragmentando em direção à morte, para que dele nada reste, ao fim, senão palavras lançadas ao vazio do cosmos:

Sentia-se que ele escrevia todo o tempo, que a escrita era a única coisa na qual ele pensava. Nunca quis ser outra coisa além de escritor [...] Kerouac e eu, nós não somos nem um pouco reais. A única coisa verdadeira para um escritor é o que ele escreve, e não sua pretensa existência. E nós vamos todos morrer e as estrelas sairão uma depois da outra.

Ambos os escritores sentiram na pele este chamado da literatura, esta exigência da criação literária sobre a vida. Não é segredo que Kerouac a levou ao extremo: o

⁴⁰ Every man is the architect of his own soul... (NYPL, 6.3)

enorme volume de papéis e de manuscritos que deixou para trás de seu corpo morto comprova a obsessão por documentar cada segundo de sua própria história, cada pensamento esparso, cada impressão do real, tudo o que para ele pudesse se transformar em literatura. E são justamente estes papéis empoeirados – cujo modo de ser é distinto da obra publicada – que nos servem de arquivo para a análise da experiência literária.

O que faz um homem entregar-se assim, de peito aberto, a uma experiência tão insensata, tão obsessiva, que pode custar não só sua sanidade, mas a própria vida? Dificilmente pode-se dizer que existe uma causa para que tal entrega aconteça, a não ser uma certa inquietação, um espanto diante da própria existência que lhes abre à experiência com a linguagem. Historicamente, não resta dúvida de que este é um ideal romântico, que foi levado a cabo por espíritos livres do porte de Hölderlin, Nietzsche e Artaud. Estes se diferenciam de outros escritores – talvez mais sensatos, mas menos intensos em sua entrega à experiência literária – que entendem a escrita como apenas mais uma entre as tantas atividades a que se dedicam enquanto cidadãos do mundo. Ainda que nenhuma experiência possa ser repetida, ainda que cada indivíduo experimente um conflito todo próprio com a linguagem, certamente estes escritores românticos são objetos privilegiados para aqueles que pretendem investigar o processo de criação literário e não se limitam à leitura dos volumes publicados; e isso porque as obras destes escritores, mesmo que inspirem a liberdade política e social de outros, só o podem porque, antes, foram capazes de criar sua liberdade na experiência da liberdade da criação.

O que é comum a estes artistas românticos é o fechamento de si mesmos sobre sua própria experiência com a escrita, num espaço de solidão onde o texto já não responde a nada mais que sua própria tessitura; o que escrevem se sustenta sobre si, na tentativa de não redizer e reafirmar aquilo que o mundo já diz e já afirma. É a favor de si e contra o mundo que a experiência literária se faz, cercada pelo espaço exilar da escrita: partindo da solidão do mundo em direção à solidão da obra, o escritor se joga na experiência da criação livre, formando assim sua própria liberdade no embate com a autonomia da linguagem. Por isso, trancafiar-se em espaços solitários resulta para o escritor romântico numa experiência literária tanto mais emancipada: é na torre de Hölderlin, na caverna de Zaratustra e no asilo de Artaud, nesses lugares em que o corpo está exilado das palavras de ordem da sociedade, que suas escritas se tornam mais e mais livres, mais e mais geniais, mais e mais transgressoras da linguagem.

Talvez esteja justamente aí a ambiguidade que envolve o internamento, a prisão e a reclusão de um artista experimental: se, por um lado, certos textos nascidos da

experiência da loucura, da marginalização, do desregramento ou da libertinagem são produzidos por sujeitos que foram dominados pelas amarras de todo um aparato técnico e policial, por outro, eles também são o resultado de uma radical experiência libertária com a linguagem. Excluídos e subjugados pelo mundo do trabalho, da moral e da necessidade, resta a estes personagens uma chance de resistência, a oportunidade de exercer uma liberdade em nível ético; ainda que subjugados politicamente, podem, no entanto, experimentar sua liberdade individual, pois sabem que sua escrita, no espaço da solidão, jamais poderá ser completamente controlada.

A exclusão social potencializa a liberdade criativa: estes personagens que se afastaram da vida social estão isolados num espaço em que a única liberdade que lhes resta é a da criação. Neste retiro, seja-lhes imposto, seja por opção, eles se lançam à prática da escrita experimental, assumindo-se como sujeitos para quem o código da língua já não serve mais para a comunicação ou o diálogo, mas apenas ao livre jogo da experiência consigo mesmo e com a própria obra. Seu corpo pode estar inteiramente dominado, cercado pelas paredes da moral, mas a linguagem que usam está mais distante do que nunca das normas e das regras que a fazem funcionar no mundo social, não precisando servir a nada que não a si mesmas. É por isso que, enquanto escreve uma obra, mesmo um prisioneiro pode ser livre: a autonomia de sua obra se firma na própria experiência aberta pela liberdade da criação.

Isso não quer dizer que um sujeito preso não foi tocado por algum tipo de pressão social ou de poder, muito menos que sobre ele não se exerça nenhum tipo de violência; quer dizer apenas que a experiência literária se dá num plano diferente do da existência política, e que mesmo a violência imposta a um sujeito na prisão só aparecerá, em sua linguagem, se transfigurada na forma livre da criação. Isso se dá porque o espaço da solidão da escrita não se confunde com o da existência social de um indivíduo, ainda que entre eles se possa reconhecer uma infinidade de relações. A análise da experiência literária deve recortar a faceta ética da criação, debruçando-se exclusivamente sobre a relação entre o escritor e sua obra, entre o sujeito criador e a experiência da escrita, em que a criação genial é entendida como o produto de uma atividade livre. Neste sentido – e apenas neste – é que a solidão abre, para o sujeito, a possibilidade de uma linguagem não condicionada pelo mundo social.

A obra de arte romântica é autônoma justamente porque se gesta a partir desta tensão entre a liberdade solitária do indivíduo e a pressão das normas sociais; se sua linguagem é a da transgressão e da experimentação, ela só o é porque a sociedade ainda não detém o poder de determinar, no sujeito, aquilo que ele escreve ou pensa quando está sozinho.

É sempre possível isolar sujeitos, condená-los violentamente à reclusão de uma cela ou à exclusão de um exílio; mas o produto literário desta solidão é sempre livre, pois resulta da liberdade do sujeito perante a página em branco. A experiência literária genial se dá pela transgressão do mundo moral, do mercado das necessidades, pois é esta transgressão que vai garantir à obra sua autonomia. Daí porque muitos escritores, como Kerouac, prezem pelo isolamento e, de bom grado, encontram no retiro o espaço mais adequado para a criação de suas obras de cunho experimental.

Esta solidão física que o sujeito de carne e osso experimenta quando isolado numa cela ou em seu quarto não corresponde exatamente à experiência da solidão com a linguagem, ainda que estejam imbricadas enquanto prática de si. Estar isolado do mundo não é necessariamente experimentar o isolamento do mundo. Pouco importa que o corpo do escritor esteja separado do corpo social: para que haja experiência literária, não é preciso que o sujeito esteja ausente do mundo, mas antes que o mundo se lhe apresente como ausente. É a suspensão da verdade do mundo que caracteriza a solidão essencial de que fala Maurice Blanchot, teórico que esteve atento à liberdade exercida pelo artista quando lançado ao espaço solitário da criação.

Certamente, a preocupação de Blanchot enquanto teórico da literatura não é apenas com a solidão meramente biográfica ou psicológica, mas muito mais com aquilo que, apoiando-se numa ontologia da obra de arte, ele chama de a solidão da obra: não a solidão do artista enquanto recolhimento, aquela que, “segundo se diz, ser-lhe-ia necessária para exercer sua arte”, mas a “solidão mais essencial” da experiência literária (BLANCHOT, 2011, p.11). Pela expressão “mais essencial”, deve-se entender aqui uma solidão em nível ontológico – o nível da potência, do virtual, do devir, daquilo que precede a existência concreta dos entes, dos acontecimentos efetivos no mundo; trata-se, para Blanchot, do domínio do neutro, da ausência de tempo, do não-dialético, do imaginário.

Para entender esta diferença entre o mero recolhimento e a solidão essencial, é preciso se perguntar: tal solidão ontológica é, de fato, possível? Como se pode estar sozinho, se mesmo fechado num quarto, isolado do mundo, são muitos os sujeitos que constituem o Eu? Dizer que o sujeito é capaz de experimentar a solidão não seria ir contra esta noção de subjetividade múltipla, já que ele estaria assim condenado à inevitabilidade de fazer companhia a si mesmo? Wittgenstein (2012, p.130) responderia a essa indagação dizendo que não é possível à mão direita pagar uma dívida à mão esquerda⁴¹. Estar em companhia de si

⁴¹ Trata-se do § 268 das *Investigações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 2012, p.130): “Por que minha mão direita não pode dar dinheiro de presente à minha esquerda? – Minha mão direita pode colocá-lo na esquerda. Minha

mesmo é apenas uma maneira elegante de se falar da solidão; pois estar diante de si, mesmo que este si seja múltiplo, ainda é uma situação de natureza completamente distinta da de estar diante de uma outra pessoa ou do mundo. É essa diferença que o analista da experiência literária deve levar em consideração ao estudar os arquivos de um criador, constituídos por textos cujo modo de ser é distinto do de um livro publicado.

A solidão, aqui, deve ser entendida como uma prática de si, uma experiência do sujeito que, como que defronte a um espelho, se reconhece num gesto reflexivo como a origem de sua escrita. Aquilo que resulta dessa experiência não é necessariamente um “uno-primordial”, um idêntico a si mesmo, mas pode bem ser uma multiplicidade, uma multidão de Eus abertos pela própria experiência. Com isso, assume-se que não é uma unidade substancial do sujeito que dá coerência e sentido à experiência literária, tal como acreditou a teoria do gênio romântico, fundamentada numa metafísica da natureza; ao contrário, é a própria escrita, entendida como experiência da solidão, que abre o sujeito à possibilidade de um Eu múltiplo, mesmo que ele persiga insistentemente uma unidade, uma forma, um estilo idêntico a si mesmo.

No caso de Kerouac, isso fica claro quando percebemos que sua reflexão sobre a própria escrita se dá na busca pelo ser da obra de arte tal como a tradição romântica a pensou em referência ao conceito de gênio. Todavia, quando analisamos seus inúmeros manuscritos, percebe-se que eles não revelam uma coerência lógica interna, mas se apresentam como fragmentos dispersos que se agitam em espiral, orbitando em torno da questão central pelo ser de sua obra literária. Este movimento em espiral dos estilhaços gerados pela escrita experimental aponta para a instabilidade da obra de arte – se a considerarmos em sua potência ontológica, e não como um texto, um mero produto de um acontecimento pontual. Paradoxalmente, aquilo que movimenta a criação é a inquietude que impulsiona o escritor a dar fim ao movimento da criação, firmando assim uma linguagem estável. Tal estabilidade só é alcançada parcialmente quando a obra se transforma em livro, ou seja, quando ultrapassa o âmbito ontológico e alcança a materialidade ôntica do texto, quando sai da esfera solitária da criação e adentra na esfera pública da leitura. Porque o livro é um objeto com vistas à publicação e, para ser publicado, precisa firmar-se em uma materialidade

mão direita pode escrever um documento de doação e a esquerda escreve um recibo. – No entanto, as conseqüências práticas ulteriores não seriam as de uma doação. Quando a mão esquerda tiver recebido o dinheiro da mão direita, etc., perguntar-se-á: ‘E daí?’. E poder-se-ia perguntar o mesmo se alguém tivesse dado a si mesmo uma explicação privada da palavra; quero dizer, se ele dissesse para si mesmo uma palavra e ao mesmo tempo dirigisse sua atenção para uma sensação”. Ao tratar desse gesto na solidão, Wittgenstein fala exatamente que o gesto da mão direita pagar à esquerda é onde a linguagem perde suas implicações “práticas”. Estaríamos aí, precisamente, no âmbito da experiência literária, em que a única função da linguagem seria a de não ter função, ou seja, de não servir para nada.

ôntica, o próprio processo de criação é marcado por esse movimento que parte do múltiplo em direção à unidade, do instável em direção ao estável, da potência em direção ao ato.

Devido a essa instabilidade experimentada na solidão, a experiência literária de Kerouac lhe abre para a chance de uma transformação de si, que se dá no caminhar em direção à origem da obra. O próprio fato de que a escrita genial persegue um estilo, uma voz, uma singularidade, em vez de partir de uma identidade já dada, confirma por si só a existência dessa inquietude. Por isso a experiência da criação é uma experiência de liberdade: pelo fato de que, diante da página em branco, a obra só exista enquanto potência, o criador se vê diante de uma situação em que o seu próprio ser de criador está, também, aberto a múltiplas possibilidades. O branco da página clama por uma ação; ela exige ser preenchida pelo criador, que diante dela experimenta uma liberdade tão grande que, muitas vezes, não sabe sequer por onde começar.

Ao se reconhecer como a origem da obra, o escritor experimenta a liberdade, na medida em que aquilo que ele vai escrever não é definido de antemão por uma regra, um método. É o criador quem, a partir dessa experiência com a liberdade, precisa dar a regra à arte. A angústia do escritor é a mesma do sujeito que coloca seu próprio ser em questão ao se deparar com o vazio da existência. A estrutura fundamental da escrita experimental, que é o prostrar-se diante da página em branco, reproduz a própria estrutura da pergunta existencial perante o vazio, que abre o sujeito para a experiência de suas múltiplas possibilidades, ou seja, de sua liberdade.

Se existe então uma unidade do sujeito da experiência literária, ela não aparece como fundamento, mas como um horizonte que, apesar de se insinuar constantemente, é sempre inalcançável. A unidade da obra, assim como a do sujeito, é um fantasma, um virtual, uma possibilidade que só cessa ao custo do fim da experiência – pois um sujeito que acredita saber quem é não precisa mais colocar seu ser em questão. Daí que o escritor, em algum momento, passe a copiar a si mesmo, fechando aquela abertura instaurada pela escritura. A liberdade que o texto tenta realizar quando não é mais formação, mas forma, não passa de uma repetição metódica daquela liberdade original da experiência persecutória da criação em direção ao ser da obra. Se a solidão é possível, ela não diz respeito à manifestação de uma unidade substancial do sujeito que se condensaria no texto, mas antes à experiência de sua fragmentação e dispersão no gesto da escritura. Isto se torna visível ao pesquisador quando observa os inúmeros excertos, reflexões e estilhaços literários que foram gerados antes de um texto literário ser destinado à publicação. Se se reconhece que a escrita de Kerouac é a busca incessante por uma obra que é formalmente idêntica à vida do seu

criador, então se torna possível reconhecer esta multiplicidade de Eus quando nos embrenhamos nos labirintos de sua experiência literária.

Para o criador, esse labirinto é a própria experiência com a escrita, cujos caminhos nunca são lineares; para o pesquisador, no entanto, o labirinto é um conjunto massivo e caótico de ruínas que não revelam por si só o caminho trilhado pelo criador. Mesmo a organização destes arquivos, tal como o curador da biblioteca a realizou, mais o atrapalha do que o ajuda, pois insinua um caminho que não foi seguido necessariamente pelo criador. A organização dos arquivos já é sempre uma leitura da obra. E se a analítica da experiência literária se volta justamente para tudo aquilo que, anterior à existência material do texto, só se oferece à leitura em seu modo de ser não-dialético, ele precisa esforçar-se o máximo possível para não acreditar que a ordem lógica dos arquivos corresponde à coerência interna da experiência literária. Aquilo que o pesquisador deve investigar no processo de criação é apenas a relação de si para consigo (solidão no mundo) e de si para com a linguagem (solidão da obra ou solidão essencial) que se abre ao criador no momento em que se depara com a página em branco. Por isso, seu objeto não é sequer objetivo, mas sempre virtual: ele não corresponde a algo material como um livro, um conjunto de signos, mas sim à própria potência gestada pela experiência da solidão. A analítica da experiência literária pensa o ser da obra, e não sua configuração ôntica; o que está em jogo é a obra como horizonte, a despeito de sua materialização como livro.

Aceitar que exista um “inefável” da obra que se aglutina na experiência da solidão implica em questionar a soberba da dialética que tem assolado a teoria literária contemporânea ao insistir que a escrita literária é mero produto material de forças políticas e sociais. Na esteira de teóricos como Bakhtin (2011), que concebeu a literatura a partir de seu caráter dialógico, o número 2 tornou-se uma espécie de fetiche que resolveria para sempre o problema da alteridade, tão urgente em nossos tempos. Não por acaso, este tipo de reflexão tão vulgarmente generalizada, nunca abriu mão do conceito de identidade, que aponta justamente para um apagamento da experiência da alteridade. Pautando-se numa teoria dos gêneros e, assim, seguindo na direção oposta à das teorias do gênio, as teorias literárias materialistas excluíram o problema da criação em favor de uma análise sociológica onde o sujeito só pode se constituir a partir de sua relação dialética com o meio. A alteridade, aí, aparece como mera mediação entre o sujeito e o mundo, em sua necessidade de firmar-se como ser social a partir da identificação com uma classe. Por isso, a alteridade dialética esconde cinicamente, ao fundo, a primazia da noção de identidade.

Por ser aquilo que vem após o 1, o 2 da dialética nos propõe um Outro que é mera consequência causal e direta da interação entre homem e mundo; esse Outro não é nada mais do que o idêntico que, historicamente, ainda não se realizou. Tal como o sujeito que, na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, se constitui a partir do jogo dialético entre o Eu e o Outro, o sujeito das teorias literárias de cunho sociológico atual se depara com uma realidade que ele concebe como o diferente de si, mas sempre de forma que o 2 apareça como uma projeção direta do 1, que tenta a todo momento livrar-se de sua condição de alienado. A realização plena da liberdade só aparece na dialética porque pressupõe este 1 que é um sujeito idêntico a si mesmo, uma unidade que só pode se realizar logicamente em sua relação com o 2. Para a dialética, então, a liberdade não é a experiência de onde o sujeito parte, mas é aquilo que ele precisa realizar no mundo através do trabalho. O conceito de alienação aponta justamente para essa impossibilidade do sujeito encontrar o seu ser senão dentro da sociedade, de acordo com a lógica da história e da sociedade.

A solidão da experiência literária deve ser pensada, aqui, não como este movimento dialético de supressão da alienação, o movimento do 1 em direção ao 2, mas como um gesto reflexivo que questiona suas possibilidades: não como um passo à frente, em direção a um Outro que é mera projeção do Eu alienado, mas como um passo para atrás, como um olhar ao espelho em que a imagem de si aparece como o nulo, o virtual, o vazio, o potente. Se, ao olhar para o mundo, o sujeito se lança ao jogo dialético entre 1 e 2, a experiência da solidão abre o sujeito para o jogo entre o 1 e o zero, o nada inquietante que o lança à liberdade da criação. Isso não quer dizer que esta liberdade é algo dado de antemão no sujeito, algo que não precise ser conquistado; quer dizer apenas que a conquista dessa liberdade se dá, justamente, pela prática reflexiva da escrita literária, pelo prostrar-se diante do nada da linguagem. Se a dialética pensa a relação entre o 1 e o 2, entre homem e o mundo, a analítica da experiência literária problematiza a relação entre o 1 e o zero, entre o sujeito e o imaginário: a experiência de liberdade aberta pelo deparar-se do criador com a página em branco⁴².

É a partir de uma oposição entre o dialético e o não-dialético que Blanchot opõe a solidão-no-mundo à solidão essencial. Ainda que as duas possam se exercer simultaneamente, já que a criação literária depende, em certa medida, de um afastamento mínimo do escritor em relação à realidade, à sociedade e ao mundo, a solidão experimentada

⁴² A metáfora matemática deve ser levada em toda sua gravidade. A relação entre o sujeito e o imaginário é um zero, e não um vazio, pois é presença de ausência, e não ausência completa e absoluta. O zero é o nada da página em branco – mas esse branco da página é, para o criador, uma coisa presente, material, que o inquieta.

pelo escritor durante o ato da criação não se confunde com aquela que ele experimenta como sujeito social. A solidão-no-mundo é aquela que o homem experimenta ao questionar o seu próprio ser, afirmando-se como um “Eu sou” capaz de transformar e habitar o mundo dialeticamente; já a solidão essencial diz respeito à relação do escritor com a página em branco no momento da escrita, com a maneira com que a obra de arte, ao fazer-se, ao materializar-se na forma da linguagem, exclui o escritor para firmar-se em sua autonomia. Na primeira, o sujeito parte da solidão para se constituir como ser-no-mundo; na segunda, ele se depara com a solidão ao experimentar os limites de seu poder sobre a linguagem: o ser no mundo diz respeito a uma solidão do sujeito, experiência que fundamenta a busca da liberdade política; a solidão essencial diz respeito à solidão da obra, experiência em que a liberdade do sujeito é formada pelos limites da autonomia da obra de arte.

Se a página em branco pode ser considerada como o análogo de um espelho em que o sujeito enxerga a si mesmo e experimenta com a liberdade, o rabiscar sobre a página pode ser entendido como o momento em que a materialidade da linguagem autônoma apaga essa liberdade em potência do sujeito. A realização da obra é a limitação da liberdade do sujeito; mas essa limitação é capaz de formar sua liberdade, pois sem prostrar-se diante da página em branco, sem ter experimentado a exigência de escrever, jamais o escritor teria experimentado a liberdade da criação: é somente porque submete sua liberdade potencial aos limites da linguagem que o sujeito da criação se reconhece como livre. Como se vê, não se trata de negar a possibilidade de uma dialética entre o homem e o mundo, que fundamenta sua existência social; trata-se apenas de se atentar para o fato de que a experiência literária se dá, ao contrário, num espaço não-dialético, um espaço em que o mundo só aparece como ausente. Partindo da ontologia da obra de arte de Blanchot, a analítica da experiência literária deve tomar como seu objeto o espaço aberto entre a solidão-no-mundo e a solidão essencial, ou seja, o espaço da constituição ética do sujeito da criação.

2.2.1 Solidão-no-Mundo e Liberdade: a *Époché* do Sujeito

Onde posso encontrar minha alma?
Na solidão, disse meu amigo, na solidão
Sim. Eu encontrei minha alma na solidão⁴³

Kerouac, *Observações*

⁴³ Where can I find my soul? In solitude said my friend, in solitude. Yes. I have found my soul in solitude. (KEROUAC, AU, p.119) (NYPL, 6.58)

Em 1941, Kerouac escreveu um pequeno conto descompromissado, com tons de reflexão filosófica. O título do pequeno manuscrito, “Conto de um pensador (ou de uma mente artística)” [“Short History of a Thinking Mind (or of an Artistic Mind)”], revela que Kerouac via desde muito cedo a figura do artista genial como bastante análoga à do filósofo. O maior modelo desta “mente artística” é Walt Whitman, que Kerouac elogia por ter unido o povo americano por meio do seu canto hedonista: “Aqui estava a América, um enorme e tortuoso país, e ninguém havia ainda aparecido para dizer às pessoas da América exatamente o que elas eram. A grande poesia de Whitman canta a magnitude da América e de seu povo, ele realmente uniu a figura desta América em suas páginas: e aí, ele criou uma filosofia viva para seus nobres conterrâneos”⁴⁴ (NYPL, 6.14). A ideia é bastante simples: o poeta tem a função de unir uma única raça através do seu canto; mas ele só o pode fazer porque seu canto é capaz de responder a essa pergunta eminentemente ontológica: “o que *são* as pessoas da América?”.

No conto, Kerouac trata de como um poeta se inicia na prática do pensamento reflexivo a partir do exemplo de dois garotos que frequentam a escola, mas não se interessam pelos estudos oficiais, pois se preocupam mais em “gozar de si mesmos que qualquer outra coisa”⁴⁵ (NYPL, 6.14). Num verão, eles começam a ler poesia e passam a contemplar a floresta de forma diferente: antes, ela era um lugar para nadar e relaxar, mas agora ela desperta nos dois garotos uma inquietação que os faz perguntar repentinamente um ao outro: “‘O que é a vida?’ e ‘Quem somos?’ Em resumo, eles pararam de aceitar as coisas inconscientemente e passaram a olhar para as coisas conscientemente. Eles começaram a perceber a floresta como algo de grande beleza e espanto, e não mais como um lugar de árvores e grama onde se faz picnics”⁴⁶ (NYPL, 6.14). Esse olhar contemplativo, despertado pela leitura da poesia, é direcionado justamente pela pergunta própria da ontologia: a pergunta pelo ser. “Este é o primeiro estágio da vida artística, o questionamento e o assombroso estágio em que alguém começa a olhar ao seu entorno e espantar-se, ‘Veja só, caramba, o que é isso

⁴⁴ Here was America, a big rugged country, and no one had as yet come along to tell the people of America just exactly what they were. Whitman’s great poetry sang of greatness of America and of its people, he actually united the picture of this America on his pages: and there, he had created a living philosophy for his fellow countrymen.

⁴⁵ were more concerned with enjoying themselves than anything

⁴⁶ “What is life?” and “Who are we?”. In brief, they ceased accepting things unconsciously and began to look at things consciously. They began to regard the woods as something of great beauty and wonder, and no longer as a place of trees and grass in which to have picnics.

tudo, por que estou aqui, etc”⁴⁷ (NYPL, 6.14). Whitman é a figura em que o poeta da raça e o filósofo se fundem. No conto, ele aparece como uma inspiração para os dois garotos que, ao seguirem seus passos, ultrapassam o sentido banal das coisas e passam a contemplá-las em si mesmas.

Um dos garotos parou e apanhou uma lâmina de grama, e tendo acabado de ler Walt Whitman, perguntou aos seus dois camaradas: “O que é a grama?”. E instantaneamente, porque nenhum deles sabia realmente a essência (o verdadeiro, a verdade interior) da grama, mas porque eles todos pensavam no mesmo assunto, sentiram-se mais pertos um do outro, irmãos na busca por um significado⁴⁸ (NYPL, 6.14).

O espírito de fraternidade é tomado aqui por Kerouac justamente como decorrente da busca comum pelo sentido das coisas; e é por isso que a poesia de Whitman inspira a comunhão entre os americanos, pois nela se pode reconhecer esse olhar contemplativo que se orienta justamente pela busca do ser da América. A natureza desta comunidade é tão poética quanto filosófica. A função do poeta na sociedade é, portanto, uma função filosófica e política: ao perguntar pelo ser das coisas, mesmo que produzindo poemas que não geram riquezas nem movem a economia, a função do bardo que leva seu canto maravilhado ao mundo é elevar os “homens medianos”, dispersos e fragmentados pela existência cotidiana – aquela marcada pelo ritmo do trabalho – a uma comunidade pensante e contemplativa:

Um trabalhador jamais perguntaria aos que o acompanham, “O que é a grama?”. Por trabalhador, entendo o homem mediano (de onde venho, há tantos trabalhadores que estou inclinando a considerá-los o resumo da classe de homens medianos). Um homem mediano (e eu uso o termo mediano para sugerir que o número deles extrapola a pequena minoria de pensadores) não se dá ao trabalho de questionar a grama; ele pode pensar em cortá-la, mas ele deixa escapar sua “essência”. A mente do artista quer saber a essência da grama, da vida, do homem, do universo. Ele está condenado a nunca saber plenamente, mas ele se encontra sobre a estrada em direção a uma vida intelectual, uma vida de pensamento, de sonhos e beleza, de criação artística. E que uso damos nós para esses “artistas”? Eles não produzem exposições, ou vestidos, ou empacotam comida, ou navegam em navios, ou plantam trigo e milho. Eles são, obviamente, inúteis! Mas não! Eles são úteis por erguer estruturas de pensamento para a humanidade.⁴⁹ (NYPL, 6.14)

⁴⁷ This is the first stage of the artistic life, the questioning and awed stage where one begins to look around and wonder, “Well, I’ll be damned, what’s all this, why am I here, etc .”

⁴⁸ One of the boys stooped to pick up a blade of grass, and having just read Walt Whitman, asked to his two comrades: “What is the grass?”. And instantly, because none of them really knew the essence (the true, inner truth) of grass, but because they were all thinking on the subject, they felt closer to each other, brothers in searching for meaning . (They were young boys).

⁴⁹ A working man would never ask his companion, “What is the grass?”. I mean by workingman the average man (from where I come from, there are so many workingmen that I am inclined to consider them the sum of

A partir da leitura deste pequeno conto, pode-se perceber que Kerouac se coloca desde cedo o problema da educação do artista como um problema eminentemente filosófico, pautado pela busca do sentido do ser. Como se vê, inclusive, o tema geral de *On the Road* já está presente aqui, ao menos em potência, se admitirmos que Sal Paradise é também um personagem aspirante a escritor que “se encontra sobre a estrada em direção a uma vida intelectual, uma vida de pensamento, de sonhos e beleza, de criação artística”. A pergunta pelo ser, pela “essência” das coisas, é aquilo que move o poeta tanto em direção à uma relação renovada com o mundo quanto em relação a si mesmo. É por isso que aquilo que ele produz não pode se equiparar a um produto consumível, o produto de um mero trabalho mecânico. A função própria da criação poética é, para Kerouac, despertar nos indivíduos um senso de comunidade a partir de uma postura de contemplação renovada do mundo e de si.

Mas de que modo se dá, em princípio, essa contemplação do maravilhoso que é guiada pela busca do sentido do ser? Esse “espanto” que Kerouac experimenta ao reparar que um objeto tão singelo quanto uma “lâmina de grama” possui uma existência em si mesma, uma “essência” que não se reduz ao uso que dela fazemos, é desde Platão⁵⁰ aquilo que impulsionou historicamente a ontologia. Blanchot tratará dessa busca ao falar da experiência do sujeito com a solidão-no-mundo, termo que faz referência à forma como Heidegger fala desse espanto em sua analítica ontológica do *Dasein*. O sujeito, ao contemplar a si mesmo, é direcionado apenas ao ser das coisas e do mundo, mas ao seu próprio ser de sujeito, àquilo que ele mesmo é enquanto lançado à sua existência. Nos termos de Blanchot (2011, p.275), essa experiência é a da solidão-no-mundo, aquela que leva o sujeito a espantar-se diante da realidade ôntica do “Eu sou”: “Quando sou, *ao nível do mundo*, aí onde são também as coisas e os seres, o ser está profundamente dissimulado (assim como Heidegger nos convida a dar acolhida nele ao pensamento). Essa dissimulação pode tornar-se trabalho, negação”.

the average-man class.) An average man (and I use average to imply that their number overwhelms the small minority of thinking men) does not bother to question the grass; he may contemplate on cutting it, but he overlooks its “essence”. The artistic mind wants to know the essence of grass, of life, of man, of the universe. He is doomed never to know, but is on the road to a life of the intellect, a life of thought, of dreaming of beauty, of artistic creation. And what use have we for these “artists”? They do not produce shows, or dresses, or crate food, or sail ships, or grow wheat and corn. They are obviously useless. But no! Their use lies in being able to erect structures of thought for mankind.

⁵⁰ A famosa citação do parágrafo 244a de *O Sofista*, feita por Heidegger na abertura de *Ser e Tempo*, indica justamente que a reflexão sobre o sentido do ser não tem outra origem senão esse “espanto”, essa “perplexidade” de que aquilo que acreditávamos compreender plenamente aparece, de repente, como inapreensível: “Pois é manifesta que estais de há muito familiarizado com o que pretendes propriamente significar empregando a expressão ‘ente’, que outrora acreditávamos certamente entender mas que agora nos deixa perplexos” (PLATÃO apud HEIDEGGER, 2012, p.31).

A existência concreta enquanto cidadão do mundo, enquanto alguém que detém em si o poder de negar o ser das coisas reais e, assim, transformá-las, é o que insere o homem no tempo dialético, constituindo-o enquanto sujeito histórico, pertencente a uma comunidade. Esse nível da existência sempre depende do poder que o “Eu sou” detém de negar, de destruir, de transformar – ou seja, depende do fato de que, quando é-no-mundo, o homem pertence a um tempo, a uma história, a uma sociedade sobre a qual é capaz de agir: “‘Eu sou’ (no mundo) tende a significar que somente sou se posso separar-me do ser; negamos o ser – ou, para esclarecê-lo por um caso particular, negamos, transformamos a natureza – e, nessa negação que é o trabalho e que é o tempo, os seres realizam-se e os homens erguem-se na liberdade do ‘Eu sou’” (BLANCHOT, 2011, p.275).

A solidão ao nível do mundo se dá quando esse “Eu sou” que dissimula o nada de sua essência, o nada que lhe garante o poder de negar, de destruir, de modificar, tende a separar-se do mundo, não mais se dirigindo para o tempo e para as coisas que é preciso transformar, mas se voltando para si mesmo em um movimento reflexivo que revela “o não ser que o fundamenta”. É quando o homem, questionando o seu próprio ser-no-mundo, depara-se com a negatividade que o constitui, passando do nível ôntico para o nível ontológico; é quando ele reflete sobre o seu próprio poder, sua própria potência, a partir de uma suspensão de seus juízos:

Sem dúvida, essa última experiência é a que se relaciona geralmente com o abalo da angústia. O homem adquire então consciência de si mesmo como separado, ausente do ser, adquire consciência de que recebe sua essência de não ser. Por muito patético que seja, esse momento furta-se ao essencial. Que eu não seja nada, isso afirma, certamente, que “eu me conservo no interior do não ser”; isso é sombrio e angustiante, mas diz também essa maravilha que o não ser é o meu poder, que eu *posso* não ser: daí vêm liberdade, dominação e futuro para o homem (BLANCHOT, 2011, p.277)

O que Blanchot afirma com esta passagem é que a experiência da solidão-no-mundo abre o sujeito para uma liberdade que é equivalente ao seu poder de negar e de transformar a realidade. Só que antes de efetivamente negar o mundo, de transformá-lo por meio do trabalho, é preciso que o sujeito experimente esta angústia diante do nada, do vazio, da morte. A afirmação de um mundo novo só é possível a partir do momento em que o sujeito se coloca numa posição tal em que reconhece o seu próprio ser, que é marcado pela potência do negativo. É a solidão-no-mundo que lhe abre esse espaço reflexivo, onde questiona aquilo que ele é: perguntando-se pelo seu próprio ser, o sujeito funda sua liberdade. A solidão-no-mundo se constitui a partir desta passagem do ôntico para o ontológico, no movimento

reflexivo em que o sujeito, enquanto ente, questiona seu próprio ser e depara-se ao fim com sua liberdade, possibilitada pelo seu poder de negar, de destruir, de transformar, de trabalhar.

Na história da filosofia, este movimento reflexivo de negação do mundo a partir de uma experiência com a solidão é chamado de *époche*. O termo grego é sinônimo de “colocar entre parênteses”, e aponta para o ato reflexivo em que o sujeito coloca seus juízos a respeito do mundo em suspenso. Esta experiência implica na solidão pois, ao suspender radicalmente a realidade circundante, o sujeito pretende purificar-se de tudo aquilo que não é sua presença diante de si: esta experiência, supostamente, apresentaria o sujeito à evidência de um Eu puro, idêntico a si mesmo, já que o ato de negar tudo que não é a si não pode ocorrer sem que, ao menos, o Eu a realize; nesta inevitabilidade de que a *époche* sempre é uma prática feita por um Eu, o sujeito percebe-se como algo cuja existência não se pode duvidar. É o que Descartes conclui em seu *Discurso do Método* – um dos textos fundantes da filosofia moderna – quando, em busca de um conhecimento verdadeiro, parte da dúvida metódica para alcançar a evidência do “Penso, logo existo”.

Para Foucault, em *A Hermenêutica do Sujeito*, a *époche* cartesiana marca, na história das relações entre subjetividade e verdade, um momento decisivo, que é aquele em que o sujeito, para alcançar a verdade, não necessita mais operar uma transformação espiritual de seu ser. Por isso, Foucault acredita que o movimento da dúvida metódica de Descartes não é equivalente a uma experiência de transformação interna do Eu, mas apenas o movimento pelo qual o Eu reconhece, no olhar reflexivo, as condições estruturais dadas em todo e qualquer sujeito para ter acesso ao conhecimento verdadeiro. Nesse sentido, a filosofia moderna⁵¹ inaugura um tipo de reflexão em que a questão pelo “cuidado de si” – o de que o sujeito precisa transformar a si mesmo para ter acesso à verdade – é desqualificada em favor da importância do “conhece-te a ti mesmo”. É por isso que toda a *époche* cartesiana resultaria, para Foucault, apenas na “evidência” de um *ego* idêntico a si mesmo, incapaz de transformar-se, de alterar as estruturas que o tornam capaz de ter acesso à verdade:

⁵¹ Foucault (2010, p.18) tem a precaução historiográfica de falar de um “momento cartesiano”, sem que isso implique em aceitar que Descartes foi um fundador isolado desse tipo de reflexão: “o que chamei de ‘momento cartesiano’ encontra seu lugar e sentido, sem que isso signifique que é de Descartes que se trata, que foi exatamente ele o inventor, o primeiro a realizar tudo isso”. Para os fins de nossa investigação sobre a solidão-no-mundo a partir da noção de *époche*, basta reconhecer que Descartes serve como exemplo histórico para as práticas filosóficas que se reproduziram na tradição filosófica transcendental a que se filiam Kant, Hegel, Heidegger e também alguns românticos, como Fichte, Schlegel e Novalis.

o momento cartesiano requalificou filosoficamente o *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo). Com efeito, e nisso as coisas são muito simples, o procedimento cartesiano, que muito explicitamente se lê nas *Meditações*, instaurou a evidência na origem, no ponto de partida do procedimento filosófico – a evidência tal como aparece, isto é, tal como se dá, tal como efetivamente se dá à consciência, sem nenhuma dúvida possível. [É, portanto, ao] conhecimento de si, ao menos como forma de consciência, que se refere o procedimento cartesiano. Além disso, colocando em evidência da existência própria do sujeito no princípio do acesso ao ser, era esse conhecimento de si mesmo (não mais sob a forma da prova da evidência mas sob a forma da indubitabilidade de minha existência como sujeito) que fazia do “conhece-te a ti mesmo” um acesso fundamental à verdade. Certamente, entre o *gnôthi seautón* socrático e o procedimento cartesiano, a distância é imensa. Compreende-se porém por que, a partir desse procedimento, o princípio do *gnôthi seautón* como fundador do procedimento filosófico pôde ser aceito, desde o século XVII portanto, em certas práticas ou procedimentos filosóficos. Mas, se, pois, o procedimento cartesiano, por razões bastante simples de compreender, requalificou o *gnôthi seautón*, ao mesmo tempo muito contribuiu, e sobre isso gostaria de insistir, para desqualificar o princípio do cuidado de si, desqualificá-lo e excluí-lo do campo do pensamento filosófico moderno. (FOUCAULT, 2010, p.15)

Chama a atenção que o texto de referência de Foucault para falar de um esquecimento histórico do cuidado de si na modernidade seja as *Meditações*, um tratado acadêmico escrito em latim e destinado aos professores de filosofia, e não o *Discurso do Método*, escrito em francês num tom confessional, quase romanceado, que serve de introdução aos três estudos científicos sobre os *Meteoros*, a *Dióptrica* e a *Geometria*. Descartes (1973, p.33) chega a afirmar que o texto “constitui apenas uma Introdução, que perde muito de seu sentido quando separada dos três ensaios que ela antecede”. Vê-se que, mesmo que o *Discurso* tenha sido escrito com a finalidade de ser publicado, o próprio Descartes reconhece que o texto existe como explicação de outras obras; por isso, ele clama ao seu leitor que considere o *Discurso* como aquilo que ele é: a narrativa que conta o processo de criação de outros textos.

Não é à toa que justamente ao contar como se submeteu ao procedimento da *époche*, Descartes tenha a intenção de mostrar para o leitor as circunstâncias da criação do método que o conduziu na elaboração de suas pesquisas científicas. É que a suspensão do juízo se dá necessariamente como uma prática em que se busca fundar uma nova origem para as obras criadas. Essa origem que Descartes fundará, depois de suspender seus juízos, será a evidência do próprio Ego: a evidência de que o Eu existe. E é justamente no *Discurso* que Descartes explica como se submeteu ao procedimento da *époche*, da suspensão dos juízos sobre o mundo. Movido por sua insatisfação com as verdades que lhe eram apresentadas tanto

pela tradição histórica da sua cultura, quanto pelas diferenças entre seus costumes e o de outros povos, Descartes se abre para uma experiência reflexiva solitária:

Achava-me, então, na Alemanha, para onde fora atraído pela recorrência das guerras, que ainda não findaram e, quando retornava da coroação, do imperador para o exército, o início do inverno me deteve num quartel, onde, não encontrando nenhuma frequência que me distraísse, e não tendo, além disso, por felicidade, quaisquer solicitações ou paixões que me perturbassem, permanecia o dia inteiro fechado sozinho num quarto bem aquecido onde dispunha todo o vagar para me entreter com os meus pensamentos. (DESCARTES, 1973, p.42)

A posição que Descartes assume, aqui, é exatamente a do sujeito genial: aquele que, numa experiência de liberdade, é capaz de dar a regra, assumindo-se como origem da obra. O *Discurso do Método* é o livro em que Descartes se assume como gênio, como criador solitário; já os três tratados são textos científicos, justamente porque não existe mais criação genial, mas tão somente produção orientada pela regra⁵². Se a noção romântica de gênio remete à instauração de um “segundo gênese”, onde o homem se reconhece numa posição semelhante à de Deus, não se estranha que é justamente em decorrência do ócio – dessa condição de não estar submetido à necessidade de um trabalho – e também da solidão – do isolar-se no conforto de um quarto aquecido – que Descartes cria seu método, como que perante o nada e o vazio. Este vazio aparece, em seu pensamento, quando experimenta a dúvida metódica, que põe o tempo e o espaço circundante em suspenso.

É a partir da metáfora da construção de uma casa que Descartes irá se assumir como a origem de sua obra: a necessidade de estabelecer “alicerces” para o pensamento é o que o leva a pensar nos critérios para a busca pela verdade. Esse alicerce, como se sabe, é a própria evidência do sujeito que, através da prática da *epoché*, funda na máxima “Penso, logo existo” toda a arquitetura do raciocínio científico. Por aceitar que “os edifícios empreendidos e concluídos por um só arquiteto costumam ser mais belos e melhor ordenados do que aqueles que muitos procuraram reformar”, Descartes (1973, p.42) propõe que o conhecimento adquirido por meio dos livros e dos costumes seja demolido, para que possa edificar a busca da verdade sobre um Ego solitário. A criação do método, portanto, se dá entre escombros, na intenção de reconstruir um mundo estilhaçado.

O método nada mais é, então, do que um conjunto de regras que o sujeito deve seguir rigorosamente para que se reencontre com um mundo transformado, alterado,

⁵² Que fique claro: não se trata de dizer que a produção científica não é criação; mas apenas que é uma criação em que a liberdade não está em jogo.

negado pelo seu pensamento. Destruir aquilo que está dado no mundo e fundar um novo mundo a partir dessa negação: trata-se exatamente da solidão no mundo que Blanchot aponta como o fundamento da dialética. A solidão-no-mundo se dá quando o sujeito se isola e se reconhece como uma origem, um alicerce, um fundamento de suas próprias ações, abrindo assim a possibilidade da transformação do mundo. No entanto, por ter se reconhecido meramente na evidência de sua existência enquanto Ego, enquanto substância idêntica a si mesma, a experiência cartesiana não pretende realizar uma mudança nas estruturas do sujeito. O que se transforma a partir desta negação é o mundo, mas jamais o sujeito: daí o diagnóstico de Foucault, de que o princípio filosófico do “cuidado de si” foi excluído por Descartes em favor da máxima do “conhece-te a ti mesmo”

Mas é preciso, aqui, distinguir aquilo que é o discurso de Descartes enquanto texto daquilo que é efetivamente a prática da *époché*, ou seja, separar as teses cartesianas de sua experiência com a criação genial. Se, por um lado, a busca por um fundamento sólido para uma verdade que deve ser sempre idêntica a si mesma o conduz a aceitar a evidência de um Ego substancial, que se confunde com a própria faculdade da razão, por outro, a necessidade de encontrar esse fundamento só pode se dar porque, em algum momento, se reconhece que este fundamento ainda está por se fazer. Que o fundamento seja reconhecido como evidente não exclui a necessidade do sujeito de se lançar a uma certa prática de si onde se reconhece como a origem da criação. Essa prática é a própria *epoché*, a suspensão dos juízos a partir de uma experiência com a solidão. Ainda que, historicamente, o cartesianismo tenha ignorado a possibilidade do princípio do cuidado de si, ele só o pode fazer porque Descartes experimentou a *époché* enquanto uma prática solitária, uma experiência de si para consigo.

O que se apresenta a Descartes, instantes antes dele pronunciar o “penso, logo existo”, é justamente a inquietação perante o nada que se lhe apresenta na solidão. Não por acaso, a evidência do Ego só se dá porque, antes, o sujeito se colocou numa posição de liberdade, submetendo-se a uma prática reflexiva. Esta ideia de que a condição de possibilidade da *époché* é a instauração de uma liberdade dada na solidão é admitida por Descartes (1973, p.93) logo quando apresenta o princípio da dúvida metódica, nas *Meditações*: “Agora, pois, que meu espírito está livre de todos os cuidados, e que consegui um repouso assegurado numa pacífica solidão, aplicar-me-ei seriamente e com liberdade em destruir em geral todas as minhas antigas opiniões”. Toda a criação do método se dá na tentativa de assegurar essa liberdade conquistada pela *époché*, no confronto do sujeito com as “trevas”:

certa preguiça me arrasta insensivelmente para o ritmo de minha vida ordinária. E, assim como um escravo gozava de uma liberdade imaginária, quando começa a suspeitar que sua liberdade é apenas um sonho, teme ser despertado e conspira com essas ilusões agradáveis para ser mais longamente enganado, assim eu reincido insensivelmente por mim mesmo em minhas antigas opiniões e evito despertar dessa sonolência, de medo de que as vigílias laboriosas que se sucederiam à tranquilidade de tal repouso, em vez de me propiciarem alguma luz ou alguma clareza no conhecimento da verdade, não fossem suficientes para esclarecer as trevas das dificuldades que acabam de ser agitadas. (DESCARTES, 1973, p.97)

O que é a liberdade aqui? Justamente o embate do sujeito com o vazio, que precisa ser limitado pelo método, para que ele não sucumba às trevas. É contra o “ritmo da vida ordinária” – ou seja, as práticas cotidianas e socialmente aceitáveis, as normas da cultura que não foram colocadas em suspenso pelo pensamento reflexivo – que o método precisa ser formulado, fundamentando assim uma liberdade sobre uma origem que é, para Descartes, a própria evidência de sua existência.

Se se aceita que o princípio filosófico do cuida de ti mesmo implica em reconhecer que o sujeito é algo que, por não ser sempre idêntico a si mesmo, pode transformar-se, então é inevitável que o imperativo da *Bildung* de “tornar-se o que se é” diga respeito a uma prática em que cuidado de si e conhecimento de si sobrepõe-se. Na medida em que o “tornar-se” implica numa necessidade de transformação, e o “o que se é” diz respeito à necessidade de conhecer o idêntico a si mesmo que repousa no sujeito, então a educação do ser humano nos moldes da *Bildung* pode ser entendida como um cuidado de si que transforma o sujeito a partir do questionamento daquilo que ele é. Ou seja: um cuidado de si que se dá na prática do conhece-te a ti mesmo, uma transformação do sujeito que opera justamente pela busca da identidade, uma prática em que o sujeito se altera ao colocar a verdade de seu próprio ser em questão.

Em Descartes (1973, p.39), a prática da *époche* se dá como uma redução do sujeito a um idêntico de si mesmo que só se realiza a partir da suspensão tanto do conhecimento acumulado no tempo (a tradição dos livros e de sua própria cultura) quanto aquele que se fixa no espaço (os costumes de povos bárbaros): “quando empregamos demasiado tempo em viajar, acabamos tornando-nos estrangeiros em nossa própria terra; e quando somos demasiado curiosos das coisas que se praticavam nos séculos passados, ficamos ordinariamente muito ignorantes das que se praticam no presente”. Já que segundo o modelo da matemática a verdade é entendida, ela mesma, como produto de uma “evidência”, entende-se porque esta redução – que nada mais é que a tentativa de instaurar um presente

absoluto, uma ausência de tempo e de espaço, ausência de realidade, ausência de obra – seja necessária para que o sujeito encontre um idêntico a si mesmo.

A solidão cartesiana abre o sujeito à possibilidade da verdade porque, operando a suspensão do tempo e do espaço, lança o sujeito à experiência de um presente absolutizado. Daí que a transformação do sujeito seja negada em favor da mera evidência de sua existência: se a verdade é suspensão do tempo, como poderia um sujeito que não é idêntico a si mesmo, que se transformou ao longo do tempo, fundamentar a busca pela verdade? Nesse sentido, ao contrário do cartesianismo, a tradição pedagógica e filosófica da *Bildung*, que compreende a formação da singularidade como um processo em devir, será responsável por um retorno histórico do princípio filosófico do “cuida de si mesmo”. Esse cuidado de si estará imbricado, na *Bildung*, a partir da *époché*, não mais pensada enquanto encontro com uma evidência, mas como uma prática de si dada na experiência com a linguagem.

A *epoché* é então a prática filosófica que, na experiência com a linguagem, coloca a realidade em questão, abrindo a possibilidade de uma nova compreensão do mundo fenomênico. Ao falar da solidão no mundo em referência a Hegel e a Heidegger, Blanchot faz referência direta a esta tradição fenomenológica, que se constitui na maioria das vezes a partir desta experiência de suspensão dos juízos. De fato, tanto na *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, quanto no *Ser e Tempo*, de Heidegger, a reflexão filosófica parte do mesmo ponto de Descartes: o reconhecimento de que algo existe, e de que esse algo se mostra imediatamente presente ao sujeito; trata-se do *Isto*, em Hegel, e do *ser-o-aí* [Dasein], em Heidegger. Mas esta presença imediata que o sujeito encontra ao fundo da experiência da *époché* é o próprio fato de que o sujeito possui uma linguagem, de que seu ser guarda a potência da palavra. A *époché* é, desse ponto de vista, a abertura do sujeito para uma experiência com a linguagem que fundamenta o seu ser-no-mundo.

Em um estudo sobre a relação entre ontologia e a questão da morte em Hegel e Heidegger, Giorgio Agamben (2006) demonstra que, se a questão da negatividade perpassa a ontologia, é porque a busca da origem do ser deve, necessariamente, passar pelo problema da possibilidade da linguagem. Segundo o autor, no fundo, tanto em Heidegger quanto em Hegel, o fundamento do ser é negatividade, é o nada, o vazio. Mas isso apenas porque o homem é, para ambos, simultaneamente um falante e um mortal, um ser que contém dentro de si as negatividades, as possibilidades da linguagem e da morte: “Uma vez que é o falante e o mortal, o homem é, nas palavras de Hegel, o ser negativo que ‘é o que não é, e não

é o que é’, ou, segundo as palavras de Heidegger, o ‘lugar tenente do nada’” (AGAMBEN, 2006, p.10-11).

Por que a linguagem aparece, na *Fenomenologia do Espírito*, como poder de negatividade? Segundo Agamben, pelo recurso de Hegel, logo no início de sua investigação, problematizar a certeza sensível por meio do pronome demonstrativo *isto*. Hegel pretende demonstrar, em primeiro lugar, a insuficiência da pura apreensão sensível para a formação de um conceito. Pela mera apreensão sensível, podemos apenas dizer que determinado objeto se apresenta sem que, no entanto, possamos compreendê-lo, conceituá-lo. Diante de um objeto apresentado à consciência, a única certeza que temos é pobre, não diz nada além de que o objeto simplesmente é: “Sua verdade apenas contém o ser da coisa; a consciência, por seu lado, só está nessa certeza como puro *Eu*, ou seja: *Eu* só estou ali como puro *este*, e o objeto, igualmente, apenas como puro *isto*” (HEGEL, 2002, p.85). Os objetos indicados pelos pronomes demonstrativos *este* e *isto* aparecem, a princípio, como imediatos, ou seja, como presenças não mediadas, presenças independentes do tempo. Mas esta pura passividade acabará quando a própria certeza sensível encontrar neste jogo entre o *Eu* e o *isto* a ignição, o ponto de partida da história (*Geschichte*), que é a mediação.

Uma certeza sensível efetiva não é apenas essa pura imediatez, mas é um *exemplo* dela mesma. Entre as diferenças sem conta que ali se evidenciam, achamos em toda a parte a diferença-capital, a saber: que nessa certeza ressaltam logo para fora do puro ser os dois *estes* já mencionados: um *este*, como *Eu*, e um *este* como objeto. Para nós, refletindo sobre essa diferença, resulta que tanto um como o outro não estão na certeza sensível apenas *de modo imediato*, mas estão, ao mesmo tempo, *mediatizados*. Eu tenho a certeza *por meio* de um outro, a saber: da Coisa; e essa está igualmente na certeza *mediante* um outro, a saber, mediante o *Eu*. (HEGEL, 2002, p.86)

Percebe-se como Hegel superpõe a evidência não mais como uma ausência de tempo, mas como a própria possibilidade de o tempo transformar-se em história. Ao contrário de Descartes, em que a evidência é suspensão do tempo, em Hegel, trata-se sempre da própria evidência de que, na mediação entre o homem e o mundo, o tempo faz-se. O ponto de partida de Hegel para alcançar o conceito é a mediação entre os pronomes demonstrativos *Eu* e *isto*, no movimento em que saem de sua imediatez e se apresentam como mediados. Mas o que são estes pronomes, exatamente? São, para Agamben (2006, p.40), aquilo que a teoria linguística de Jakobson chama de “*shifters*” e a de Benveniste, de “indicadores de enunciação”, partículas que indicam o lugar do discurso, palavras vazias que apenas apontam para o próprio processo de enunciação.

A partícula *isto*, por si só, não indica o que é o *isto* que ela aponta; ela indica, antes, a possibilidade de se começar a falar do *isto* que está presente e quer ser enunciado. Indica, portanto, a própria indicação. Os *shifters* são mediadores entre a linguagem e a fala, o código virtual e o discurso atualizado, pois são termos que apontam simultaneamente para as duas instâncias: “*Eu* digo algo” quer dizer que existe alguém a se dizer (este alguém é apontado pelo *Eu*), mas ao mesmo tempo o *Eu* aponta pelo *shifter* para o lugar de possibilidade do discurso vir à tona, o lugar de onde emana o discurso ou, em resumo, à sua origem:

A esfera da enunciação compreende, portanto, aquilo que, em todo ato de fala, se refere exclusivamente ao seu ter-lugar, à sua instância, independentemente e antes daquilo que, nele, é dito e significado. Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente que a linguagem tem lugar. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio evento de linguagem, no interior do qual unicamente algo pode ser significado. (AGAMBEN, 2006, p.43)

Daí, segundo Agamben, a inevitabilidade da ontologia questionar o ser a partir de uma reflexão sobre os pronomes demonstrativos. Os *shifters* são a própria abertura para o pensamento, eles possibilitam pensar o ser: por isso as noções fundamentais de o *ai* [*Da*] do ser-o-aí [*Dasein*] em Heidegger, e também o *isto* de Hegel: “aquilo que, sem ser nominado, é já sempre indicado em cada dizer, é, para a filosofia, o ser”. (AGAMBEN, 2006, p.43). A ontologia, então, apresenta o ser como negatividade por conta da própria negatividade intrínseca à linguagem; a linguagem só pode apontar para o real, ou seja, transcender ela mesma, a partir de uma autoreferência, uma referência à linguagem mesma, por meio de um *shifter*. Por isso, a história da filosofia transcendental, de Descartes a Kant, de Kant a Hegel, de Hegel a Husserl e de Husserl a Heidegger é, na verdade, a história da transcendentalidade do *shifter* “Eu”. O problema do sujeito transcendente se apoia numa partícula vazia, num nada, numa auto-refenciação do discurso, numa pura negatividade. Tão somente porque a linguagem é, a linguagem dá a possibilidade da linguagem:

A transcendência do ser e do mundo – que a lógica medieval colhia no significado dos *transcendentia* e que Heidegger identifica como estrutura fundamental do ser-no-mundo – é a transcendência do evento de linguagem relativamente àquilo que, neste evento, é dito e significado; e os *shifters*, que indicam em todo ato de fala, a sua pura *instância*, constituem (como Kant havia perfeitamente captado ao atribuir ao Eu o estatuto de transcendentalidade) a estrutura linguística originária da transcendência. Isto permite compreender com maior rigor o sentido daquela diferença

ontológica que, com razão, Heidegger reivindica como sempre olvidado fundamento da metafísica. O abrir-se da dimensão *ontológica* (o ser, o mundo) corresponde ao puro ter-lugar da linguagem como evento originário, enquanto a dimensão *ôntica* (os entes, as coisas) corresponde àquilo que, nesta abertura, é dito e significado. A transcendência do ser em relação ao ente, do mundo em relação à coisa, é, primeiramente, transcendência do evento de linguagem em relação à fala. E os *shifters*, as pequenas palavras *isto, aqui, eu, agora*, por meio das quais, na *Fenomenologia do Espírito*, a certeza sensível acredita poder captar imediatamente a própria *Meinung*, já estão sempre presas nesta transcendência, indicam desde sempre o lugar da linguagem. (AGAMBEN, 2006, p.44)

Assim, Agamben demonstra que a negatividade concedida ao homem pela fenomenologia é, na verdade, a própria negatividade da linguagem, e que a possibilidade de falar se sustenta, para a metafísica ocidental, sobre esse nada da linguagem, sua autorreferencialidade. Blanchot, tal como Heidegger e Hegel, se apoia nesta ontologia negativa da linguagem, na medida em que sua teoria concebe a experiência literária a partir da abertura ontológica operada pela experiência literária. O ser é negatividade, porque nada nele se diz, ele é vazio, ele não expressa nada a não ser a si mesmo, tal como os *shifters*, os pronomes demonstrativos, cuja função é possibilitar o discurso, marcar o lugar da fala. Portanto, quando Blanchot diz que a experiência da criação deve ser compreendida enquanto relação com o ser, e que só pode falar do ser porque só pode falar de si mesma, ele nada mais faz do que retomar a tradição ontológica de Hegel e Heidegger: a tradição que pensa o nada enquanto origem, e a origem, enquanto experiência com a linguagem.

A *époché* é esta experiência com a linguagem que o sujeito opera para constituir-se como ser-no-mundo, como a condição de possibilidade do conhecimento no reconhecer de seus limites e de suas potências. O resultado direto desta experiência é o encontro do sujeito com uma liberdade capaz de projetar-se no mundo, pois ao tomar-se como a origem do conhecer, o sujeito sugere que é a partir de seus gestos e de suas ações que se torna possível transcender. A saída filosófica de Agamben para o problema da transcendentalidade do ser está justamente em deslocar o caráter transcendental de uma substância subjetiva – que o kantismo pressupôs como uma estrutura fundante do pensar que se depara com seus limites – para o de uma experiência do sujeito com a linguagem:

Uma das tarefas mais urgentes do pensamento contemporâneo é certamente a redefinição do conceito transcendental em função de suas relações com a linguagem. Se é realmente verdade que Kant pôde articular o seu conceito de transcendental somente na medida em que omitiu o problema da linguagem, ‘transcendental’ deve [...] indicar, alternativamente, uma experiência que se sustém somente na linguagem, um *experimentum linguae* no sentido próprio

do termo, em que aquilo de que se tem experiência é a própria língua. No prefácio à segunda edição da *Crítica da razão pura*, Kant apresenta como um *Experiment der reinen Vernunft* [experimento da razão pura] a tentativa de considerar os objetos “na medida em que são somente pensados”. Trata-se, ele escreve, de uma experiência que não se faz com os objetos, como nas ciências da natureza, mas com conceitos e princípios admitidos *a priori* (tais objetos, ele acrescenta, “devem, contudo, deixar-se pensar!”). [...] É suficiente seguir com atenção o movimento do pensamento kantiano para dar-se conta de que o experimento da razão pura pode não ser outro senão um *experimentum linguae*, que se funda somente na possibilidade de nominar “conceitos vazios sem objeto” (noúmeno, por exemplo), ou seja, como diria a linguística contemporânea, termos que não têm nenhuma referência (e que todavia conservam, escreve Kant, uma *Bedeutung* [significância] transcendental). (AGAMBEN, 2005, p.12)

Se a *époche* é a experiência pela qual o sujeito questiona a existência do mundo circundante, colocando-o em suspenso, entende-se porque o nada com que ele se depara por meio desse procedimento só possa ser preenchido pelo gesto lúdico de jogar com as palavras. No fundo do vazio aberto pela dúvida metódica, Descartes pensa ter encontrado um Ego puro – mas esse Ego não é, como ele acredita, uma substância ideal, idêntica a si mesma, uma alma que se confunde com a própria atividade da razão; o Ego é apenas o *shitfer* Ego, essa pequena partícula linguística autorreferencial que abre o sujeito para uma experiência renovada com o mundo. A pureza do Ego cartesiano se apresenta quando, suspenso tudo aquilo que é o mundo em sua materialidade ôntica, resta somente a potência ontológica da linguagem, a mesma que foi capaz de, em primeiro lugar, colocar o mundo em suspenso⁵³.

A linguagem é, assim, o inescapável de nossa existência: ela é tanto aquilo que torna o sujeito capaz de suspender os existentes, quanto é a presença que persiste ao fundo de toda ausência, de toda negação. A *époche* é um procedimento genial em que a linguagem instaura a si mesma como origem a partir de sua autorreferencialidade. Por isso, Descartes (1973, p. 44) precisou pronunciar em voz alta, da solidão de seu quarto, o “Penso,

⁵³ Sigo aqui a leitura de Agamben (2005, p.31): “Na sua pureza originária, o sujeito cartesiano nada mais é que o sujeito do verbo, um ente puramente linguístico-funcional, muito similar à ‘scintilla syndenesis’ e ao ‘ápice da mente’ da mística medieval, cuja realidade e cuja duração coincidem com o instante de sua enunciação”. Nesse sentido, por mais que tomemos Descartes como o pai da ciência moderna, não podemos desconsiderar que mesmo o apego à matemática e a desconfiança perante a experiência sensorial, que o conduzem na busca por uma pureza do conhecimento, não podem ser considerados como algo à parte de uma experiência mística de purificação da subjetividade. Veja-se, por exemplo, a maneira como Descartes (1973, p.44) fala do bom uso da razão como um avançar cuidadosamente das “trevas” em direção à “luz”, evitando assim a “queda”: “como um homem que caminha só e nas trevas, resolvi ir tão lentamente, e usar de tanta circunspecção em todas as coisas, que, mesmo se avançasse muito pouco, evitaria pelo menos cair”. A própria busca da verdade aparece, aqui, como uma grande metáfora que remete à mística cristã; e a “queda” seria o equivalente ao retorno à vida ordinária, não purificada pela experiência com a linguagem: o hábito social, a existência cotidiana não submetida à liberdade da *époche*.

logo existo”⁵⁴. A experiência com a linguagem abre o sujeito para a liberdade da criação, experiência de formação equivalente à de Deus diante das trevas. Na origem, “a terra estava sem forma e vazia; as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas” (GN 1:2-3); é somente quando Deus pronuncia “exista a luz!” que o mundo passa efetivamente a tomar forma. Sequer Deus, em toda a sua potência e pureza de idêntico a si mesmo, pôde contemplar o vazio sem que a linguagem o afetasse; e é justamente porque a linguagem existe a despeito da existência de Deus, como aquela diferença fundante que separa a potência do ato, que se pôde dar forma ao vazio. Essa talvez tenha sido a grande tentação original: não a do homem que comeu do fruto proibido do conhecimento, mas a da queda de Deus, que não resistiu à tentação de tagarelar diante do abismo e das trevas. O Gênesis é, nesse sentido, o mito fundante da experiência literária, de uma busca incessante e paradoxal de tentar, pelo ser caótico e fragmentado da linguagem em sua pureza de diferença, dar ao mundo uma identidade.

Não se estranha que a metáfora das luzes serviu em nossa civilização para tratar não só da possibilidade do conhecimento, mas também da criação artística, já que o sentido da visão não só nos apresenta a um horizonte em nossa busca pela verdade, mas também porque a *luz* é, nos mitos judaico-cristãos, a *palavra* que, na origem, deu forma ao mundo. Se o gênio foi pensado no período romântico como aquela “centelha” divina depositada no ser do homem, uma fagulha de luz que repousa nas trevas de sua carne, é justamente porque o homem se torna criador na medida em que possui, em potência, a experiência de dar a forma por meio da linguagem.⁵⁵ A educação do artista pela experiência da criação literária pode ser entendida então como esta formação do mundo e de si que passa

⁵⁴ A enunciação da máxima cartesiana aparece no quarto capítulo do *Discurso do Método*, onde se assume um “primeiro princípio da Filosofia”, ou seja, uma nova origem para a busca da verdade: “E, notando que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de a abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava” (DESCARTES, 1973, p.54).

⁵⁵ Ao tratar do problema do êxtase e da inspiração divina na poesia, Leo Spitzer (2003, p.66) reflete, numa nota de rodapé, sobre a relação entre os temas da inspiração poética e da luz divina, mostrando as diferenças que separam os gregos clássicos dos cristãos: “na Grécia clássica, a luz do dia era considerada não apenas o melhor meio de orientação, como também a fonte primária de esclarecimento mental, ao passo que, nos cultos de mistério posteriores, o homem dualista, tendo perdido confiança na luz do dia, passa a esperar que o conhecimento supremo se revele por meio de poderes sobrenaturais que brilham nas trevas. Nos textos gnósticos, diz-se que a luz do dia é uma ‘luz escura’, e Dionísio Areopagita fala da ‘divina escuridão’. Bultmann compara o templo grego, que se volta diretamente para a luz e cujos menores detalhes podem ser percebidos pelo fiel, à igreja cristã, cujo interior priva o fiel da luz do dia, enquanto se acende uma luz artificial, imagem da inspiração divina que invade seu coração. A mística cristã amplifica de caso pensado as idéias de Dionísio sobre a divina escuridão”. Esta dualidade entre luz e trevas pode ser tomada como a própria dualidade da linguagem, na medida em que seu caráter de signo é dúbio, tanto presença quanto ausência, tanto alma quanto carne, significado e significante. Certamente, o problema da inspiração genial está ligado inequivocadamente a uma aceção mística da luz como origem fundante do cosmos.

pela experiência da *époche*, de um deparar-se com o nada. Este nada, na experiência da criação, se apresenta justamente no prostrar-se do artista em frente à página em branco, onde experimenta a tentação da linguagem assim como Deus diante do abismo e das trevas.

2.2.2 Solidão da Obra e Autonomia: a *Époche* da Linguagem

O aspecto singular do criticismo,
os milhões de aspectos do criador⁵⁶

Kerouac, [*Fragmento*]

A prática solitária da *époche* consolida o ser-no-mundo como a origem da experiência dialética. Pelo poder da negação, o homem é capaz de retornar ao mundo, reencontrando-se com uma verdade transformada que se firma no desenrolar da história. Mas a escrita literária, ao contrário dessa experiência dialética de reconstrução dos estilhaços de um mundo demolido, não é a de uma superação do vazio em direção ao real. É antes a experiência de uma *époche* sem retorno, de um habitar o vazio, de um experimentar com a linguagem em seu ser puro, autorreferente. A experiência literária é uma *époche* da linguagem, a solidão em sua essência, uma experiência que não serve de mero meio para transformar o mundo, mas que se fecha em sua autonomia. É a experiência não mais em que a linguagem se torna mera ponte para o mundo, tornando a transcendência possível, mas onde ela joga consigo mesma em livre jogo. Novalis chama esta experiência da criação literária de monólogo, ressaltando assim justamente seu caráter não-dialético, solitário, mais próximo do elemento original:

O que se passa com o falar e o escrever é propriamente uma coisa maluca; o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo - de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. [...] Se com isso acredito ter indicado com a máxima clareza a essência a função da poesia, sei no entanto que nenhum ser humano é capaz de entendê-lo e disse algo totalmente palerma, porque quis dizê-lo, e assim nenhuma poesia resulta. Mas, e se eu fosse obrigado a falar? e se esse impulso a falar fosse o sinal da instigação da linguagem em mim? e minha vontade só quisesse tudo a que eu fosse obrigado, então isso, no fim, sem meu querer e crer, poderia sim ser poesia e tornar inteligível um mistério da linguagem? e então seria eu um escritor por vocação, pois um escritor é bem, somente, um arrebatado da linguagem? (NOVALIS, 2009, p.195-196)

⁵⁶ (2) The single aspect of criticism, the million aspects of the creator.

Para Blanchot, se a solidão no mundo é a experiência em que o sujeito parte da evidência ôntica do “Eu sou” em direção ao espaço ontológico de sua liberdade, firmando uma solidão-no-mundo como passo necessário para transformar o real, a criação da obra de arte se dá num movimento diametralmente oposto: ela se gesta no âmbito do ontológico e tem como horizonte o ôntico, ou seja, ela parte deste absoluto nada que é o espaço livre da criação em direção à existência material, delimitada, circunscrita do texto ou do livro.

O questionamento existencial que se dá na solidão-no-mundo tem como ponto de partida aquilo que o homem é, o seu ser-no-mundo, e caminha em direção àquilo que ele pode ser, isto é, parte do que é limitado em direção ao ilimitado, da necessidade em direção à liberdade, do material em direção ao ideal, do singular em direção à totalidade; por isso, é uma experiência em que o poder se realiza. Já a criação literária, ao contrário, parte deste “nada” – que, tanto em Hegel e em Heidegger, constitui a essência do homem e da linguagem – em direção a uma determinação ôntica, à materialização do texto. Quando age sobre o mundo, quando está inserido na lógica dialética do tempo histórico e do trabalho, o indivíduo dissimula seu ser, ele exerce o seu poder de negação; mas no espaço da criação – o da solidão da obra – o escritor realiza uma obra cuja essência é impotência, um gesto gratuito, que nada destrói e nada transforma: sua liberdade, sua pura potencialidade, seu puro devir ontológico busca concretizar-se na forma visível e material da linguagem, dos signos, das palavras, do ôntico:

Na tranquilidade da vida corrente, a dissimulação dissimula-se. Na ação, a ação verdadeira, aquela que é trabalho da história, a dissimulação tende a converter-se em negação (o negativo é nossa tarefa e essa tarefa é tarefa de verdade). Mas, no que chamamos solidão essencial, a dissimulação tende a aparecer (BLANCHOT, 2011, p.277).

Aquilo que o escritor mira durante o processo de criação, como ao ponto de fuga de um horizonte, não é ainda o que a obra “é”, mas sim o que ela pode vir-a-ser, ou seja, a “ideia” da obra. Cada página que escreve o faz caminhar mais e mais em direção a este ponto de fuga, a este ideal; e, no entanto, apesar de em constante movimento, a distância que o separa do horizonte continua sempre a mesma. Nenhum livro, nenhum texto, nenhuma publicação “terminada” poderá manifestar completamente a abertura de infinitas possibilidades que a página em branco insinua ao escritor ao longo de sua experiência literária. Isso se dá justamente porque a experiência da escrita nada realiza: ela se afunda em seu próprio ser, sem nunca realmente realizar algo no mundo.

É por pertencer a este espaço utópico de eterno devir que a experiência da criação, ao contrário de um livro ou de um texto, é virtualmente infinita: “o escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro” (BLANCHOT, 2011, p.11). E, paradoxalmente, aquilo que se materializa na forma do texto é justamente esta potência pura, este ideal que o escritor mira ao se pôr a escrever. Daí a noção blanchotiana de que “a dissimulação tende a aparecer”: a linguagem carrega, em sua materialidade, a potência do nada, ideia que Blanchot (1997, p.323) resume ao dizer que “a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém”.

Eis aí o conceito de imaginação em Blanchot (1997, p.305), entendido como presença de uma ausência, aparência do mundo em negatividade: o imaginário “não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo”. Na medida em que o mundo real se define por sua finitude e singularidade, o imaginário, ao se constituir como um mundo ideal e infinito, já é portanto um não-mundo, uma negação do real. Nesta negação operada pela imaginação é que se revela o caráter fantasmático da linguagem, que só pode mostrar os seres por meio de sua negação, e o mundo, por meio de sua ausência:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (BLANCHOT, 1997, p.311)

É justamente essa condição da linguagem literária de ser ao mesmo tempo material e ideal, potência e ato, ontológica e ôntica que faz da criação literária algo diferente do trabalho dialético, do agir sobre o mundo. A natureza da literatura é a de ser sempre ambígua, a de jogar simultaneamente de dois lados, “entre ser e não ser, presença e ausência, realidade e irrealidade” (BLANCHOT, 1997, p.326) numa experiência nula, gratuita, incapaz de atingir uma síntese, uma conclusão, uma verdade. Ela não aponta, assim, apenas para a existência humana, mundana, real, mas a algo que a precede: “Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado. Se não está realmente no mundo, trabalhando para fazer o mundo, é porque, por sua falta de ser (de realidade inteligível), ela se relaciona com a existência ainda desumana” (BLANCHOT, 1997, p.326). Por isso, a imaginação é o resultado de uma *époché* que não retorna ao mundo para reconstruí-lo, mas que permanece entre os destroços do mundo negativizado próprio ao ser da linguagem. O espaço solitário da criação

se reserva a essa ausência de mundo e ausência de obra, que paradoxalmente pode tornar-se mundo, caso ganhe os contornos materiais de um livro, podendo então adentrar no espaço público e fazer parte da história. Mas antes de ser publicada, quando está ainda circunscrita ao espaço solitário da criação, o texto literário não possui título de cidadão – ele não pertence ao mundo, mas apenas à esfera da ausência de mundo, onde reina soberana a imaginação, o mundo em sua forma negativa.

É por essa ambiguidade também que o escritor, ao criar sua obra, acaba por assumir uma dupla identidade: no espaço da solidão da obra, ele é criador livre diante da página em branco; no espaço público, ele é o autor, a autoridade, a função discursiva que faz um certo indivíduo responder socialmente ao texto publicado. No primeiro caso, o indivíduo se lança à experiência de criar uma obra que depende apenas de sua própria liberdade; ninguém poderá escrever por ele essa obra, e ela só poderá nascer a partir de sua própria disposição em escrevê-la. Assim, ele começa a traçar planos: pensa quais os temas que irá desenvolver, se escreverá prosa, poesia ou outro gênero; questiona a obra de outros escritores, pensando em como superar seus defeitos ou como imitar suas qualidades. Mas todo esse conjunto de proposições não servem para nada se não se firmarem, em algum momento, na forma material da linguagem, onde o sujeito que responde ao texto deixa de ser criador e se assume como autor. Se o escritor não se colocar a escrever, se não ferir o branco do papel com o corte da tinta, aquilo que ele chama de “sua obra” se reduzirá a um grande vazio, um grande nada que ele retém dentro de si como mera potência, mera possibilidade.

Segundo Blanchot (1997, p.293), aí está a contradição em torno da questão do talento literário: “para escrever, [o indivíduo] precisa de talento para escrever. Mas nele mesmo os dons não são nada. Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever”. Esta é a condição do escritor quando lançado à experiência de um “segundo gênese”, onde cede à mesma tentação da linguagem que afligiu Deus ao pronunciar “exista a luz!”. Para que haja literatura, é preciso que uma obra supere o seu estado sombrio de mera possibilidade ideal e realize-se na forma material da linguagem. Sem esse ato que transforma o ideal em material, não há literatura: “O escritor não pode se retirar nele mesmo, ou deve renunciar a escrever. Não pode, escrevendo, sacrificar a pura noite de suas próprias possibilidades, pois a obra só é viva se essa noite – e nenhuma outra – tornar-se dia, se o que ele tem de mais singular e de mais afastado da existência já revelada se revela na existência comum” (BLANCHOT, 1997, p.297).

O impasse aqui é que o talento, enquanto pura idealidade, precede o ato da escrita, mas ao mesmo tempo só pode se desenvolver através da prática efetiva da criação. Kerouac relatou esse impasse ainda muito jovem, em 1940, decidindo que precisava se arriscar à prática da escrita, caso quisesse aperfeiçoá-la.

Esse é o problema. Eu tenho o mundo inteiro disponível para a escrita, mas mesmo assim algo me restringe. Eu não consigo entender isso completamente. Eu tenho aos meus pés milhares e milhares de coisas a respeito das quais posso escrever, e ainda assim algo me diz: “Espere. Espere. Depois. Não agora. Espere!”. E eu espero. Certamente, meu diário vai ser jogado na lixeira do fracasso se ao menos eu não escrever nele. O que é isso que me faz esperar? É porque quero me aperfeiçoar antes de começar a dizer as coisas importantes que tenho em mente? Acho que cheguei ao fundo da questão aqui. Mas, de novo, preciso dizer que, o fato de que estava escrevendo contribuirá muito para o valor literário, em minha aparente imaturidade, de modo a preservar minha juventude para a referência e deleite futuros. Jamais alcançarei o pico da minha escrita antes do dia da minha morte, porque o Tempo é o maior professor e juiz, e o dia mais longo é o último dia. E então, devo esperar pela maturidade antes de expressar todos os longos e negros pensamentos que anseio em colocar pra fora, ou devo derramá-los sobre essas páginas agora, para preservar minha juventude? Eu devo seguir a segunda opção, em vistas de provavelmente aperfeiçoar meus temas mais à frente.⁵⁷ (NYPL, 4.3)

Ora, é justamente porque, para escrever, é necessário dar materialidade à linguagem que se pode estabelecer uma ponte entre o espaço solitário da criação e o espaço público, onde a criação se transforma em criatura e passa a agir como um acontecimento histórico. Mas antes de chegar ao público, enquanto está circunscrito ao espaço solitário da criação, a escrita ainda é eminentemente a-histórica: ela pertence ao âmbito da pura potencialidade, da liberdade do artista ao se deparar com o vazio da página em branco. É o que Kerouac relata, ao decidir que seu diário seria destinado à “lixeira do fracasso” se permanecesse com as páginas em branco. Como se vê, ainda que não se possa definir aquilo que vai exatamente escrever, reconhecendo assim os limites de seu talento, a opção pela experiência literária é de ordem ética: depende da decisão do criador, em sua liberdade, de se

⁵⁷ That is the trouble. I have all the world to write about, yet there is something that is restricting me. I cannot put the finger on it. I have at my feet millions upon millions of things to write about, and yet something says to me: “Wait. Wait. Later. Not now. Wait!” And I wait. Surely, my Journal will be flopped into the wastebasket of failure if I don’t at least write in it! What is it that makes me wait? Is it that I want to improve before I began to say the important things that I have in mind? I think that I have hit it there. But again, I might say that it should be much in favor of literary value were I to write now, in my apparent immaturity, in order to preserve my youth for future reference and delight. I shall never have reached my peak of writing until the day of my death, because Time is the greatest teacher and valuator, and the longest day is the last day. And so, should I wait for maturity before I express all the long and dark thoughts that I yearn to pour out, or should I libate [sic] these pages with them now, in order to preserve my youth? I shall do the latter, in view of probably improving upon the subject matter later on.

lançar a essa experiência de aperfeiçoamento do talento virtualmente infinita, já que se estende até o “último dia” de sua vida.

Blanchot chama de solidão da obra o processo pelo qual, ao escrever, o artista se depara com a estranha condição de que, uma vez rabiscada sobre o branco da página, sua linguagem já não lhe pertence mais: ela escapa do âmbito fechado da criação para adentrar na esfera luminosa do público, do histórico, do dialético, onde o leitor irá experimentar a sua obra de uma forma completamente distinta daquela que o criador a experimentou. Este deparar-se com a obra que escreveu, mas que não lhe pertence mais, é descrito por Blanchot (1997, p.296-297) como uma “experiência desconcertante”:

O autor vê os outros se interessarem por sua obra, mas esse interesse é diferente daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo, e esse outro interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente em que ele não reconhece a perfeição inicial. Para ele a obra desapareceu, ela se torna a obra dos outros, a obra em que eles estão e ele não está, um livro que toma seu valor de outros livros, que é original se não se parece com os outros, que é compreendido porque é o reflexo dos outros. Ora, essa nova etapa não deve ser negligenciada pelo escritor. Como vimos, ele só existe em sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades. Assim, ele está na obra, mas a própria obra desaparece. Esse momento da experiência é particularmente crítico. Para superá-lo, todas as espécies de interpretações entram em jogo. Por exemplo, o escritor gostaria de proteger a perfeição da Coisa escrita mantendo-a o mais afastada possível da vida exterior. A obra é o que ele fez. Não esse livro comprado, lido, triturado, exaltado ou esmagado pela cotação do mundo. Mas, então, onde começa, onde termina a obra? Em que momento existe? Por que torná-la pública? Por quê, se é preciso preservar nela o esplendor do puro eu, fazê-la passar ao exterior, realizá-la, em palavras que são as de todo o mundo? Por que não se retirar numa intimidade fechada e secreta, sem produzir nada mais do que um objeto vazio e um eco agonizante? Outra solução: o escritor aceita suprimir-se ele próprio: na obra somente conta aquele que a lê. O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim, o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele. Tentativa sem esperança. Pois o leitor não quer uma obra escrita por ele; quer justamente uma obra estrangeira em que descubra algo desconhecido, uma realidade diferente, um espírito separado que possa transformá-lo e que ele possa transformar em si. O autor que escrever especialmente para um público, na realidade, não escreve: é esse público que escreve, e, por essa razão, esse público não pode mais ser leitor; a leitura o é apenas em aparência, no fundo é nula. Daí a insignificância das obras feitas para serem lidas – ninguém as lê. Daí o perigo de escrever para os outros, para despertar a palavra dos outros e descobri-los a eles mesmos: é que os outros não querem ouvir suas próprias vozes, mas sim a voz de um outro, uma voz real, profunda, que incomoda como a verdade.

O que Blanchot insinua aqui é que os processos de criação e de leitura são diametralmente opostos. O espaço da criação é soberanamente autônomo, assim como o da leitura; a única coisa que há em comum entre os dois é a materialidade do livro, um certo conjunto de signos que são o mesmo tanto para o leitor quanto para o criador. Mas a maneira como estes textos se relacionam com o criador e o leitor são completamente diferentes. Ideia que Blanchot (2011, p.14) resume com a expressão latina “*Noli me legere*”: “o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele”. Quando coloca o ponto final em seu livro, o escritor apaga sua autoridade sobre o texto, tornando-se impotente perante seu sentido; já não pode alterá-lo, e jamais pode realmente lê-lo, pois a maneira com que se relaciona com ele é distinta da do leitor.

Se a criação e a leitura são processos autônomos e intransponíveis, é impossível deduzir um a partir do outro. Esta é uma precaução metodológica importante para levar adiante uma analítica da experiência literária. É um equívoco tentar deduzir a verdade de um texto simplesmente a partir da verdade biográfica do autor ou, pelo caminho inverso, definir quem foi o criador de um texto simplesmente pela análise do estilo e do vocabulário⁵⁸, pois a materialidade ôntica do texto não revela os rastros de sua origem ontológica. Só é possível reconhecer a conexão entre um certo texto e seu criador a partir de uma investigação dos documentos que permaneceram circunscritos ao espaço solitário da criação, aqueles que não alcançaram a luz do dia; se se tentar deduzir a criação seguindo os preceitos da leitura, da interpretação, jamais o pesquisador poderá entender como se dá realmente o processo de criação – justamente porque o livro, o texto tal como é publicado, já não pertence mais a este espaço solitário onde um autor é incapaz de ler seu próprio texto.

Todos sabemos que foi Jean-Louis Lebris de Kerouac quem escreveu *On the Road*, porque há toda uma série de acontecimentos históricos datados e documentados em que o pesquisador pode se apoiar com certeza: a existência de seus manuscritos, a maneira como foram arquivados, toda a história da publicação e divulgação de seus livros, a maneira específica com que nossa sociedade alinha a figura do autor ao livro; tudo isso é indício de

⁵⁸ Tal procedimento foi levado a cabo principalmente pela hermenêutica romântica, como no caso da tentativa de Schleiermacher (2010) de identificar quais diálogos poderiam ser atribuídos a Platão. A analítica da experiência literária se distancia do projeto da hermenêutica, na medida em que não busca definir a homogeneidade de um conjunto de textos que seria assegurada por uma identidade ideal entre o autor e seu estilo. Se a hermenêutica pretende encontrar o autor a partir do estilo, a analítica da experiência literária toma o caminho inverso: ela parte da certeza de que um certo sujeito responde aos rascunhos e escritos não publicados que ele analisa, tentando identificar os deslocamentos estilísticos e formais de sua relação com a linguagem literária. Daí que a função discursiva do “autor” não se confunda com a figura do “criador”, tal como concebida na analítica da experiência literária.

que Kerouac é o criador real de uma certa obra. Mas se fosse se apoiar única e exclusivamente na coerência de estilo ou na coerência temática destes textos – ou seja, naquilo que apreendemos a partir da leitura das obras publicadas – seria fácil ao pesquisador cometer um equívoco ao tentar atribuir-lhes um mesmo autor.

Compare-se rapidamente os textos de juventude de Kerouac, escritos antes da publicação de *The Town and the City*, com seus escritos posteriores, mais experimentais, como *Visions of Cody* e *Dr. Sax*: além de uma diferença fundamental de estilo, ritmo e vocabulário, os focos temáticos são consideravelmente discrepantes, ainda que girem em torno de uma mesma busca pelo ser da obra de arte. Um livro como *Orpheus Emerged*, cujo enredo transparece o diálogo efetivo com a tradição europeia da *Bildung* e com toda uma compreensão simbolista da escrita literária, poderia facilmente ser creditado a outro autor, se tomássemos como referência definitiva o Kerouac inspirado em Thomas Wolfe, cuja tônica é a descrição da América como um grande poema. De fato, é possível ainda encontrar nesses textos discrepantes algum traço de semelhança, mesmo que tímido; mas isto se deve ao próprio modo como o processo de leitura traça tais analogias, e não necessariamente a uma coerência interna da obra, garantida pela personalidade ou pela identidade do estilo do autor.

É próprio da leitura alinhar um conjunto de textos tomando como ponto de referência um mesmo estilo, um elemento que garantiria sua coerência interna; mas quando se observa o movimento do processo de criação, é exatamente o movimento oposto que se pode constatar. De *The Sea is My Brother* para *Orpheus Emerged*, de *Orpheus Emerged* para *The Town and the City*, o que está em jogo para Kerouac não é o imperativo de reafirmar um mesmo estilo em diferentes textos, mas sim deslocar elementos antigos para novos contextos, desenvolver uma característica antiga em direção a uma nova possibilidade, buscar um novo elemento formal que complemente aquilo que faltava em suas primeiras experiências. Pelo próprio ímpeto experimental de sua escrita, Kerouac tenta, a cada obra nova, diferenciar-se de seu próprio estilo – é aí que ocorre a transformação, a alteração da forma.

Há, portanto, uma oposição simétrica entre o processo de leitura e o processo de criação: enquanto a leitura opera geralmente por aproximação, por alinhamento, pela determinação de uma identidade possível entre diferentes textos, a criação opera por deslocamento, por diferenciação, pela tensão de uma liberdade de criar que nega constantemente à obra o seu repouso numa identidade, seja formal, seja temática. O próprio Kerouac formula essas ideias em meio aos seus manuscritos, quando reflete a respeito da relação entre os críticos literários e o artista: “É inerente ao criticismo literário uma necessidade forçada de reconhecer aspectos singulares da criação. O criador possui milhões

de aspectos. Lewisohn, o crítico, precisa castigar Joyce, o criador, porque a forma de Joyce, sua rudimentariedade intrínseca, cega Lewisohn para o grande poder da essência do irlandês”⁵⁹ (NYPL, 43.18).

Podemos partir desta oposição simétrica entre o pontual e o múltiplo para estabelecer dois pontos de referências possíveis para a análise dos textos literários: enquanto a *interpretação* se debruça sobre o eixo dialético do processo de leitura, a *analítica do processo de criação* estuda o eixo oposto, o da autonomia da criação solitária. Mas há um ponto mediano entre estas duas instâncias, algo que, ao mesmo tempo, as une e as separa, as liga diretamente e lhes estabelece um limite: trata-se do texto, uma instância terceira, cuja marca diferencial é sua materialidade. Enquanto criação e leitura são processos que flertam com o infinito, ou seja, possuem caráter de ação, de potência, de possibilidade, o texto é algo limitado, finito. Isso quer dizer que nem o criador, nem o leitor, possuem verdadeiros poderes sobre um texto, ainda que se esforcem a manipulá-lo. Depois de publicado, um texto não pode mais ser alterado; é possível, a um criador, reinventá-lo, editá-lo, mudá-lo segundo novas exigências; é possível a um leitor confrontá-lo com seus próprios interesses, suas próprias referências, negá-lo ou aceitá-lo, parodiá-lo, reduzi-lo, inseri-lo numa taxonomia de gêneros ou em um quadro histórico e social; e, no entanto, todas essas ações nunca serão capazes de mudar efetivamente aquilo que o texto é em sua materialidade, em sua natureza discursiva, em sua realidade de acontecimento histórico e social.

A liberdade do processo de criação é garantida pela experiência solitária do criador; a liberdade do processo de leitura é garantida pela experiência dialética do leitor; já a autonomia do texto, ao contrário, se fundamenta em sua absoluta determinação material, sua completa passividade, sua inevitável incapacidade de agir. O texto é autônomo não porque possui em si infinitas possibilidades, mas porque nada nem ninguém é capaz de modificá-lo. Costumamos dizer que existem textos que agiram sobre a história, como o *Manifesto Comunista*, de Marx, responsável por mudanças nas estruturas sociais, ou mudaram a vida de alguns, como o *Werther* de Goethe, acusado de incitar vários suicídios; e, no entanto, quando dizemos isto quase sem pensar, não nos damos conta de que não foi o texto que realmente agiu, mas apenas seus leitores. Dizer que um texto “faz” algo é sempre uma metonímia, uma figura de linguagem que nos esconde a passividade e a impotência a que todo texto está condenado. Se não houver uma liberdade capaz de ler e agir, capaz de receber e criar, é

⁵⁹ Inherent in literary criticism is a forced need to recognize single aspects of creation. The creator has a million aspects. Lewisohn the critic must chastise Joyce the creator, because Joyce’s form, his intricate dullness, blinds Lewisohn to the great power of the Irishman’s substance.

impossível para um texto ser o responsável por qualquer transformação no real. E mesmo que possamos imputar-lhe esta responsabilidade, ainda seria impossível a um texto modificar a si mesmo, tal como o podem o criador e o leitor. Isto também quer dizer que um texto não possui poder de formação, não é capaz de *Bildung*: uma vez lançado sobre a história, nela se fixa; uma vez publicado, é incapaz de mover-se, não consegue reposicionar-se por conta própria. Somente as liberdades da criação e da leitura são capazes de formação; mas o texto, por si só, é mera forma.

Ainda que o texto represente um ponto comum entre o processo de criação e o processo de interpretação, lê-lo é um exercício que se sustenta sobre a dialética entre o leitor e o texto concreto, real, finito, sendo portanto um processo em que duas instâncias inevitavelmente se confrontam e dialogam; já a criação é, ao contrário, uma atividade que se exerce solitariamente no espaço ontológico da criação, no âmbito negativo e potente do imaginário. E isso porque, ao se deparar com a página em branco, o que o escritor tem diante de si não é um conjunto de palavras dadas, como no caso da leitura – algo que pertence ao nível ôntico – mas meramente o nada, a completa ausência de mundo, uma obra ainda por fazer. Blanchot insiste nesta ideia, opondo assim a criação de uma obra literária (a escrita) à atuação direta sobre o mundo (o trabalho), numa clara referência à dialética marxista e hegeliana⁶⁰:

Essa situação [do artista criador] não é a do homem que trabalha, que executa sua tarefa e a quem essa tarefa escapa ao transformar-se no mundo. O que o homem faz transforma-se, mas no mundo, e o homem recupera-se através do mundo, pode, pelo menos recuperar-se, se a alienação não se imobiliza, não se desvia em proveito de alguns, mas prossegue até à conclusão do mundo. Pelo contrário, o que o artista tem em vista é a obra, e o que ele escreve é um livro. O livro, como tal, pode converter-se num evento atuante do mundo (ação, entretanto, sempre reservada e insuficiente), mas não é a ação que o artista tem em mira, é a obra, e o que faz do livro o substituto da obra basta para fazer dele uma coisa que, tal como a obra, não decorre nem depende da verdade do mundo, coisa quase fútil, se ela não possui a realidade da obra nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo. (BLANCHOT, 2011, p.14)

Novamente, Blanchot estabelece uma contraposição entre o espaço solitário da criação, onde se gesta a “obra”, e o espaço público da leitura, onde o “livro” pode se tornar um “evento atuante do mundo”. É apenas quando chega às mãos do público que o livro pode

⁶⁰ Admitindo que sua leitura de *Introduction à la lecture de Hegel*, de Alexandre Kojève, influenciou seu entendimento da dialética marxista e hegeliana, Blanchot (1997, p.302) expõe o que compreende como “trabalho”: “Assim, dizem Hegel e Marx, forma-se a história, pelo trabalho que realiza o ser, negando-o, e o revela no termo da negação”.

ser considerado um “evento”, uma “coisa”, uma ação; enquanto não ultrapassa os limites do espaço ontológico da criação, onde a escrita é pura negatividade, aquele objeto finito e bem delimitado que se chama de “livro” não passa, na verdade, de um fragmento de uma experiência criativa que é muito maior – ou, para ser mais exato, que é infinita.

O apego do escritor à sua obra, àquilo que depende única e exclusivamente de suas decisões e angústias a respeito do que vai materializar sobre a página em branco, não depende em nada daquilo que o leitor empírico, real, mundano, vai fazer com seu livro após publicado. O escritor pode até imaginar o que esperam de seu livro, mas não sabe, antes de lançá-lo ao público, o que realmente irão fazer dele. Daí a “solidão essencial” experimentada no momento da criação: ao criar um texto, o autor pode até pressupor a que tipo de leitor está se dirigindo, mas este leitor é apenas uma figura virtual, negativa, sem materialidade, que pertence ao próprio âmbito solitário da criação; depois que o livro realmente emergir como um “evento atuante no mundo”, estará sujeito a toda uma gama de interpretações, de leituras, de apropriações, que fogem completamente ao poder daquele que o criou. O único poder do criador é o de não possuir poder, sequer sobre as palavras que irá grafar sobre o espaço vazio da página em branco. Já que a experiência da criação é o embate de sua liberdade com a autonomia da linguagem, o texto já lhe escapa, já não lhe diz mais respeito e passa então a pertencer a essa região exterior onde se firma numa materialidade.

A crítica de Blanchot à literatura de cunho social – isto é, à literatura engajada – é justamente a de que, na experiência da criação, o que está em jogo nunca é uma ação direta sobre o mundo, mas apenas um agir sobre o nada da página em branco. Para realmente modificar a realidade social, seria preciso não agir sobre este espaço solitário da experiência da criação, mas lutar no real, exercer seu poder como indivíduo que pertence ao mundo. Por habitar meramente o âmbito do virtual, a criação literária não compartilha o mesmo modo de ser do “trabalho” sobre coisas concretas, aquele que verdadeiramente modifica o mundo. O poder de um autor, quando cria uma obra literária, se limita à impotência, à ação sobre o vazio circunscrito ao espaço solitário da criação, em que o mundo nunca está plenamente presente, mas sempre ausente, revelando-se apenas sob as vestes da imaginação:

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o pressiona, mas, se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo *livre* para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. Nesse sentido, sua obra é

um ato prodigioso, a maior e a mais importante que existe. Mas olhemos mais de perto. Se se der imediatamente a liberdade que não tem, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. Sua negação a ele é global. Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma a liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível. (BLANCHOT, 1997, p.304)

É possível distinguir, neste trecho de “A Literatura e o Direito à Morte”, dois conceitos diferentes de “liberdade” utilizados por Blanchot na sua análise da experiência literária: o primeiro é histórico e político, e diz respeito à vida do homem como cidadão do mundo; o segundo é ético, e assinala a relação livre do indivíduo com a página em branco. Para Blanchot, o escritor engajado cai no erro de acreditar que estas duas liberdades são a mesma: quando escreve seu livro de cunho social com a intenção de revolucionar as estruturas políticas do mundo, ele acredita que sua liberdade enquanto criador – a liberdade de escrever aquilo que bem entende sobre o “nada” da página em branco” – pode se converter facilmente numa liberdade política sobre o “mundo” – aquela que, encarnada no tempo, é capaz de negar a realidade social, modificando assim os rumos da história.

A crítica de Blanchot aqui dialoga, evidentemente, com o esquema dialético hegeliano e marxista, em que a história é entendida como um movimento progressivo em direção à liberdade absoluta, seja na forma do Espírito, em Hegel, ou na forma social do comunismo, em Marx⁶¹: em suas obras ficcionais, o escritor engajado “cria” um mundo “sem escravos”, em que a liberdade política plena é instaurada por meio do poder da negação; para o escritor engajado, a escrita seria capaz de dar ao escravo, ao “homem acorrentado”, a chance de obter “imediatamente a liberdade para ele e para o mundo”. Blanchot é cético em relação a esta possibilidade, justamente porque, para ele, a liberdade da criação, da solidão essencial, se movimenta num sentido oposto ao da liberdade política, da solidão-no-mundo: quando está diante da realidade histórica e social, o homem se depara com aquilo que é finito, ôntico, concreto, aquilo que pertence ao mundo do trabalho e da necessidade, aquilo que o

⁶¹ Blanchot não criticou aqui propriamente os preceitos da teoria da revolução marxista, mas muito mais sua aplicação indiscriminada nos campos da teoria literária – particularmente no que diz respeito à ideia, defendida por seu contemporâneo Sartre, de que a criação literária é um exercício da liberdade política. Para Blanchot, ao contrário de Sartre, a liberdade engendrada pela literatura não teria um cunho social, mas muito mais ético e estético. Desenvolvi com mais propriedade esta hipótese em meu artigo “Experiência Literária e Morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem” (PINEZI, 2013, p.716-734).

acorrenta e o limita – portanto, aquilo que ele precisa negar para alcançar sua liberdade; ao contrário, quando se depara com o nada da página em branco, não são as correntes do finito, do limitado e do ôntico que se revelam ao escritor, mas antes a liberdade do que é infinito, ilimitado, ontológico, daquilo que já é livre e busca realizar-se na materialidade do livro.

Daí a afirmação de que, “se se der imediatamente a liberdade que não tem”, o escritor estaria na verdade renegando “as verdadeiras condições de sua alforria”; em vez de exercer o seu poder de negar, estaria apenas realizando sua impotência. Enquanto a ação política parte da limitação (as correntes) em direção à liberdade (quebra das correntes), a experiência literária parte da liberdade (o imaginário) em direção ao que é limitado (o texto em sua concretude): a obra de arte se faz no movimento do “tudo é possível” em direção à determinação de um certo conjunto de palavras colocadas numa certa ordem, que pertencerão futuramente a um objeto artístico chamado livro.

2.2.3 A Solidão da Criação como Experiência Ética

Em sua eterna busca por verdade, o poeta está sozinho.
Ele tenta ser ausente de tempo numa sociedade edificada sobre
o tempo⁶²

Kerouac, *Depression*

Para Blanchot, ao contrário da liberdade política, em que o que está em questão é a dialética entre o homem e o mundo, a liberdade da criação é circunscrita ao espaço do sujeito criador que se depara com o vazio da página em branco; esta relação é solitária – e, portanto, não-dialética – porque reproduz a estrutura do pensamento reflexivo, ou seja, aquele que pensa a si mesmo. Nesse sentido, é inegável que Blanchot retoma, em sua ontologia da obra de arte, esquemas próprios da problematização existencialista, em que o homem questiona seu próprio ser ao deparar-se com sua condição de mortal.

O imaginário, entendido como espaço de negação e de morte, espaço em que a linguagem jamais alcança plenamente a coisa que tenta descrever senão a mostrando já morta, negada e destruída pela imaginação, pode ser entendido como uma aplicação do esquema existencialista aos problemas próprios da linguagem e da criação literária. Isto quer dizer que, se por um lado a criação literária é impotente em relação ao mundo histórico e social, por outro, ela é capaz de pôr em movimento um âmbito da existência que diz respeito

⁶² In his eternal search for truth, the poet is alone. He tries to be timeless in a society built on time. (AU, p.122) (NYPL, 6.39)

não mais ao sujeito em relação às coisas e ao mundo exterior, mas ao sujeito em relação com sua própria liberdade. O encontro do escritor com a página em branco o força, dessa maneira, a refletir sobre sua própria condição de detentor do poder de negar, de destruir, de transformar – ainda que, neste espaço solitário, nada efetivamente se negue, se destrua e se transforme no mundo.

Seguindo esta linha de raciocínio, o nada da página em branco seria equivalente ao nada do vazio, da morte, de uma dimensão da existência em que a vida aparece como sem finalidade, como jogo gratuito e livre do homem com seu próprio poder-ser. Ora, se a liberdade política é sempre dialética, ela se dá dentro do tempo, de acordo com as regras e as limitações da história, a liberdade solitária da criação, por sua vez, é a-histórica, pois situa-se no espaço em que o ser questiona a própria existência, aquém de qualquer determinação ôntica. É a “morte”, o “vazio”, o “nada”, enquanto sentido da existência, enquanto liberdade ética, que possibilita no homem a possibilidade de falar, de escrever, de criar por meio da linguagem. Por isso, na experiência da criação, a liberdade de criar o que bem entender força o sujeito determinar sua condição de sujeito livre. É isso que Blanchot sugere ao comentar Emmanuel Levinas:

Para falar, devemos ver a morte, vê-la atrás de nós. Quando falamos, nós nos apoiamos num túmulo, e esse vazio do túmulo é o que faz a verdade da linguagem, mas ao mesmo tempo o vazio é realidade e a morte se faz ser. Existe ser – isto é, uma verdade lógica e expressável – e existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens. Assim, a existência é a única e verdadeira angústia, como bem o mostrou Emmanuel Levinas; a existência lhes dá medo, não em razão da morte, que poderia lhe por um termo, mas porque exclui a morte, porque sob a morte está ainda ali, presença no fundo da ausência, dia inexorável sobre o qual nascem e morrem todos os dias. (BLANCHOT, 1997, p.323-324)

A liberdade engendrada pela experiência literária não diz respeito, portanto, ao mundo social e político, mas ao âmbito existencial, aquele em que o sujeito, ao deparar-se com o vazio da página em branco – como um homem que, ao olhar num espelho, enxerga seu próprio fantasma, sua forma negativa – adentra no âmbito do ontológico, do possível, do virtual, daquilo que está por vir, daquilo que precede a materialidade do texto. Nesse espaço, ele se reencontra com sua própria liberdade. Por isso, a experiência da criação pertence ao âmbito do ético, na medida em que a tentativa de criar uma obra literária reproduz, em sua

própria estrutura, o esquema reflexivo, autotélico, do ser que questiona o próprio ser – ou seja, da relação do sujeito consigo mesmo, que é também uma relação do sujeito com a morte, o vazio, sua condição de mortal.

Para que serve então a criação literária, se ela não pode mudar o mundo concreto, se ela não é trabalho, mas simplesmente a negatividade ontológica tornada na positividade da linguagem concreta, a “presença da ausência” que é própria a todo signo linguístico? Para Blanchot, a criação literária abre um espaço de liberdade para o homem, ainda que o produto da criação – o livro – seja neutro, pertença meramente à passividade, à impotência de agir sobre o mundo. O que quer dizer isso? Ora, a morte é no homem pura potencialidade; o homem tem em si a “faculdade para a morte”, ele pode morrer, este é um poder que ele tem; mas se morre, se essa potência se realiza, então ele perde a morte, perde o poder de morrer. Morto, não pode morrer; podendo morrer, não está morto. Em certo sentido, a literatura reproduz em seu modo de ser a condição do homem, sua chance de uma liberdade e uma morte que não são realizadas, mas uma morte essencial que o lembra que ele ainda *pode* morrer, estando vivo. A criação literária revela, pela experiência da impotência, do flerte com o nada, aquilo que o homem pode fazer com o seu poder, com sua liberdade, com o seu lado negativo, pois a própria existência é uma falta, um vazio, um nada fundamentado na morte.

E da mesma maneira a literatura, cega vigilância que, desejando escapar a si mesma, se enterra cada vez mais em sua própria obsessão, é a única tradução da obsessão da existência, já que esta é a própria impossibilidade de sair da existência, o ser que está sempre rejeitado pelo ser, o que na profundidade sem fundo já está no fundo, abismo que é ainda fundamento do abismo, recurso contra o qual não há recurso. (BLANCHOT, 1997, p.319)

Devido a este estatuto ontológico do processo de criação, o escritor é o estranho personagem de nossa cultura cuja existência se endereça a esse “nem um pouco real” de que fala Burroughs ao comentar a experiência obsessiva de Kerouac com a escrita, o “nem um pouco real” que constitui o espaço literário: sua verdade e seu mundo renunciam à própria realidade, e o que aparece ao fim de um longo processo de criação é nada mais que um bocado de palavras dispendiosas registradas sobre um tanto de papéis dispersos, que nascem mesmo que sem a esperança de serem tocados pela luz do dia. E mesmo quando chegam até nós leitores, depois de editados postumamente, como no caso de Kerouac, eles não conseguem revelar, por si só, toda a dimensão das forças gastas para sua criação.

Ao estudioso da experiência literária cabe conformar-se com esta situação: a de que todos os textos engavetados que analisa são sempre o fragmento de uma experiência muito maior, incomensurável, que seria infinita se a morte não afligisse inevitavelmente o escritor. Nem mesmo o sujeito que cria sabe plenamente qual a dimensão de seu próprio processo de criação, e mesmo se pudéssemos entrar em sua mente e registrar cada um de seus pensamentos ao longo de toda sua vida, não seríamos capazes de dar conta de todos os detalhes, desvios, reticências, impasses e angústias que definiram sua experiência. A análise da experiência literária é, assim, sempre uma leitura fragmentária de fragmentos.

Dedicar-se mais ou menos a essa experiência colossal não torna a obra dos escritores necessariamente melhor ou pior, em termos críticos ou estéticos. É que não se trata de pensar aqui o livro, este objeto pontual que chega a nós leitores como uma coisa opaca, incapaz de revelar por si só qual a relação entre as palavras que o compõem e seu processo de criação. Ao se analisar tal processo, o que é propriamente importante nesses escritores geniais – estes que se entregaram à experiência literária ao custo da solidão e da suspensão de sua existência mundana – é a relação que estabelecem com a própria criação, esse jogo exigente de tentativas e erros cujo objetivo é dar à luz uma obra maior que eles mesmos, que ao mesmo tempo os engrandece e os consome, os forma e os deforma. Ao analisar o processo de criação, o pesquisador se abstém assim de sua posição de crítico literário, pois seu interesse não é estético – ou seja, não é emitir um juízo sobre a obra – mas ontológico – ou seja, investigar qual é relação entre a obra e sua origem, entendida como a experiência da criação. O analista da experiência literária é aquele, então, que busca compreender a *existência* da obra, ou seja, o modo como ela *veio-a-ser*, a despeito de seu valor como objeto literário.

Sem dúvida, se traçarmos uma diferença entre o âmbito da criação e o dos textos tal como foram publicados, será possível perceber que muitas obras modernas que nos são importantes devido ao seu aspecto de inacabamento e fragmentação – como *Finnegans Wake*, de Joyce (1975), ou *Naked Lunch*, de Burroughs (2005) – podem ser considerados textos em que as fronteiras entre o processo de criação e o texto publicado são as mais tênues. O espaço da criação literária é solitário porque toda e qualquer palavra só está grafada em decorrência de uma ação livre, uma ação não necessariamente “desinteressada”, mas certamente “desnecessária”, “dispendiosa”, “gratuita”, “autônoma”: o que o escritor idealiza sobre a página em branco, segundos antes de grafar as letras que pretende publicar, não corresponde exatamente às palavras que serão publicadas. E é justamente porque o espaço da criação é essencialmente solitário, ontologicamente circunscrito sobre si mesmo, não dizendo respeito a mais ninguém que não seja o escritor e seus próprios rascunhos, que existe uma

chance de liberdade para a criação. O que nos leva à hipótese de que é a partir da investigação da experiência solitária da criação que se poderia compreender o caráter experimental e autotético da literatura moderna, bem como sua relação inequívoca com uma prática de liberdade⁶³: as obras experimentais são, segundo essa hipótese, aquelas que *comunicam a própria solidão*.

Tal como Descartes em sua *époque*, a experiência literária é uma prática em que a linguagem se submete à suspensão de seu sentido mundano, firmando-se em seu próprio ser, em sua autorreferencialidade. Por ser criada a partir de um gesto que dá a si mesmo a própria regra, a literatura de caráter experimental pode ser entendida como aquela cuja linguagem tenta escapar ao constrangimento do juízo crítico. Isso fica claro quando percebemos o descaso insistente de Kerouac pela figura do crítico literário, traço marcante de seu processo de criação. Entre os inúmeros comentários negativos que faz contra os críticos literários, Kerouac formula perfeitamente a oposição simétrica entre a figura do “intelectual” que julga a obra artificialmente, enquanto crítico, e da “criação” em sua liberdade confessional:

Algumas pessoas poderiam sentir vergonha de confessar as verdadeiras razões que as levam aos cinemas, já que uma análise desse desejo faria o ousado confidente descer vários degraus na hierarquia dos intelectuais. (A questão é: que vá para o inferno a hierarquia dos intelectuais; como diria Wolfe, o que há errado com os intelectuais é que eles não são intelectuais o suficiente). Uma revelação das motivações íntimas invariavelmente tende a remover as camadas que protegem o ego, ao menos é o que acontece no mundo intelectual. (O mundo intelectual é nada mais nada menos que o mundo do criticismo, e não o da criação).⁶⁴ (NYPL, 6.24)

⁶³ Esta tese implica em dizer que é preciso questionar, novamente, a figura do sujeito criador para se pensar o problema da autonomia da obra de arte, ao contrário do que se fez na crítica literária de cunho estruturalista nos últimos 50 anos, que a deduziu das próprias condições formais dadas pela linguagem. Certamente, Blanchot jamais afirmaria que a obra de arte expressa a verdade psicológica ou subjetiva de um sujeito; no entanto, ele também não desconsidera o fato de que o sujeito da criação existe, e que é necessário problematizá-lo ao se pensar a experiência da criação. É preciso dar um passo atrás, se se quiser dar dois à frente: não devemos mais pensar a linguagem como algo à parte da subjetividade criadora, mas repensar qual o estatuto desta subjetividade quando relacionada ao ato da criação. Certamente, a autonomia da linguagem exclui o sujeito do texto, no momento em que se materializa, o que torna impossível a nós leitores reconhecer um sujeito psicológico por meio da mera leitura do texto literário; mas no espaço da criação que precede a materialidade do texto e onde o sujeito se depara com a autonomia da linguagem, sua condição de sujeito livre estará sempre em jogo. Daí a possibilidade de uma teoria da literatura formalista que não seja uma mera teoria da leitura, ou seja, uma teoria formalista em que a figura do sujeito criador pode aparecer em pleno direito.

⁶⁴ Some people might be ashamed to confess their true reasons for going to the movies, since an analysis of this desire would bring the unabashed confider down many pegs in the intellectual ladder. (The point is, to hell with the intellectual ladder; as Wolfe said, the thing wrong with the intellectuals is that they are not intellectual enough). A revelation of one’s inner motivations invariably tends to peel the layers that protect the ego, at least that is so in the intellectual world. (The intellectual world is nothing more than the world of criticism, and not of creation.)

O ódio de Kerouac pela figura tirânica do crítico literário está inevitavelmente atrelado à sua valorização da escrita experimental: assim como a *époche* é a suspensão dos juízos verdadeiros sobre o mundo a partir de uma reflexão solitária, a criação experimental se dá na suspensão dos possíveis juízos dos leitores, em favor de um autoregrar-se. Se um escritor tivesse que responder socialmente ou moralmente a cada um de seus rascunhos, se tivesse que responder como sujeito político a cada uma de suas palavras, ou mesmo que os críticos literários pudessem julgá-lo até por seus bilhetes, cartas e diários, é possível que eles jamais conseguissem efetivamente criar uma obra de caráter experimental. Pois a experiência com a escrita depende da possibilidade do escritor poder se deparar com os próprios erros, materializá-los em sua busca pela obra de arte publicável, pelo texto que ele almeja entregar ao público. O processo de criação é necessariamente fragmentado, porque se define pela infinita sucessão de dispêndios, de erros, de tentativas, de jogos gratuitos e de ideias infrutíferas que vão ao mesmo tempo se concatenando e se excluindo.

O espaço da criação é o do mundo em sua negatividade, do ideal, do potente, do virtual, daquilo que precede a existência material da obra publicada; todos os rascunhos que compõem o objeto da analítica da experiência literária devem ser interpretados segundo sua disposição livre, indeterminada, de texto-em-devir. O rascunho nasce como palavra descartável, cambiável e instável, porque o processo de criação é sempre marcado pelo signo da fragmentação, do incompleto, do infinito. Para definir o ideal perseguido pela obra de arte moderna, em oposição aos criadores gregos e romanos, um primeiro-romântico como Schlegel (1997, p.51) ponderou, ainda em fins do século XVIII, que “muitas das obras dos antigos se tornaram fragmentos”, enquanto “muitas obras dos modernos já o são ao surgir”. À luz da analítica da experiência literária, podemos entender as obras de arte modernas e experimentais, como a de Kerouac, não apenas como aquelas cujo processo de criação é conduzido por um ideal de fragmentação, mas muito mais como obras em que o texto publicado tende, cada vez mais, a se aproximar de sua origem, emulando assim os estilhaços gerados por um processo de criação marcado pela prática da *époche*. No caso de Kerouac, isso se torna evidente quando ele sacrifica a linearidade narrativa de suas obras em favor de uma escrita não-linear, a mais próxima quanto possível da experiência imediata da criação. A busca da origem da obra, de sua idealidade original, se apresenta materialmente nestes estilhaços gerados pela experiência literária.

Uma das explicações para o caráter fragmentário da obra de arte moderna seria então a de um curto circuito entre a obra-em-devir e a obra acabada: aquilo que pertencia eminentemente ao espaço solitário da criação se torna concebível como obra de arte digna de

chegar ao público. Em certo sentido, isso quer dizer que o caráter da obra de arte moderna é o de ser, ela mesma, não apenas o produto de um processo de criação livre, mas uma criação em que a liberdade do processo é passível de se tornar produto. É o curto-circuito entre o espaço literário e o espaço público que explica porque a experimentação com a linguagem tornou-se um ideal estético: o não-mundo da criação, sua instabilidade livre, incorporou-se historicamente à própria materialidade da obra publicável. Não se pode deixar de levantar a hipótese de que tudo isso ocorreu não a despeito, mas em decorrência do curto-circuito entre estética e ontologia da obra de arte, cuja *arché* histórica pode ser reconhecida na pergunta romântica pela origem, pelo gênio. Em Kerouac, isto pode se traduzir na ideia romântica de que a literatura deve ser confessional, deve expressar a própria vida de seu criador; ao fazê-lo, a obra torna-se a testemunha de seu próprio processo de criação, trazendo ao espaço público aquilo que, a princípio, constitui o âmbito da criação solitária.

Numa sociedade como a nossa, tão pesadamente hierarquizada em torno do trabalho e da produção material, uma sociedade em que quando nos perguntam “quem é você?” querem na verdade saber “qual sua ocupação?”, responder “sou um escritor” é quase sempre motivo para embaraços. Isto porque, ao contrário de um trabalhador qualquer ao produzir uma mercadoria ou realizar algo capaz de gerar riquezas e contribuir com o mundo social, aquilo que o escritor experimental produz pode até mover a economia quando se comercializa na forma de livro – mas a obra mesma, todo esse imenso volume de palavras que não possui outro destino senão o espaço silencioso de uma gaveta ou de um arquivo, ou seja, o produto direto da experiência literária, se difere essencialmente em seu modo de ser daquilo que é produto de um trabalho sobre o mundo, pois é marcada pela condição do dispêndio, do gasto de energia para algo sem finalidade, sem utilidade⁶⁵. Este embaraço se deve, é claro, ao fato de que vivemos numa época marcada pelo descaso àquilo que não move a economia, a tudo o que não se submete à lógica onipresente do trabalho – a tudo o que não só torna possível em nós a liberdade, como àquilo que, na liberdade, nos torna potentes.

O que se realiza na experiência da criação artística é a própria liberdade do artista conquistada pela *époque*. Se ele escreve, o faz sem que isso lhe seja imposto, sem que seja obrigado. E é por isso mesmo que ela se opõe à lógica do trabalho, que se inflige ao ser

⁶⁵ Refiro-me aqui à crítica de Bataille (2013, p.20) em seu artigo “A Noção de Dispêndio”: “é triste dizer que *a humanidade consciente permaneceu menor*: ela se reconhece o direito de adquirir, de conservar ou de consumir racionalmente, mas exclui, em princípio, o *dispêndio improdutivo*”. Ao conceber a literatura como o “sacrifício das palavras” – ou seja, como linguagem improdutiva, separada do mundo do trabalho tal como as oferendas aos deuses – Bataille (2013, p.23) reafirma a ideia de que a experiência da criação literária se choca inevitavelmente com os interesses da sociedade de consumo: “O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, de modo mais preciso, criação por meio da perda”.

humano de acordo com suas necessidades físicas e materiais. A experiência literária é tentativa de retornar ao jardim do éden, de retornar àquele lugar de que o homem foi banido por Deus, de escapar do deserto do mundo, onde se pôs a vagar lutando pela própria sobrevivência. Este é o caráter utópico de toda experiência literária, sua faceta mítica: a tentativa de recriar, por meio da imaginação poética, um mundo onde as necessidades materiais não estão mais em questão, em que a única coisa que conta é a liberdade de criar dispendiosamente, de aproximar-se de algo divino – pois se Deus partiu do nada e criou o universo por meio da linguagem, certamente não foi por necessidade. Nesse sentido, a problematização romântica do gênio em referência ao Gênesis possui, a despeito da referência mítica, um fundamento concreto, verificável na análise da experiência literária – pois a experiência literária não é outra coisa que a fundação experimental de um segundo Gênesis.

No trilhar da experiência literária, o artista caminha em direção àquilo que é essencial em sua obra, sem garantias de que ele o alcance; mas é por conta deste caminhar errante que sua liberdade se agita numa espécie de movimento circular: ele parte do seu livre-arbítrio – dessa liberdade que lhe constrange a escrever o que bem lhe entender sem imposições externas – em direção a algo que é em si mesmo ausência de mundo, ausência de realidade, ausência de obra. O caráter autotélico da literatura só se justifica por esta errância circular, em que se parte da liberdade de escrever em direção à autonomia da escrita, da liberdade ética do artista em direção à autonomia estética da obra, sem que jamais se possa alcançar o mundo do trabalho e da necessidade plenamente. Isto não quer dizer que a literatura seja incapaz de falar do mundo, de descrever o real, ou de que toda a obra de arte experimental não seja capaz de tocar a vida, nem que não possa ser comercializada; quer dizer apenas que, aquilo que se realiza pela experiência da criação literária é algo que *precede* a existência material e pública do livro, quando a literatura passa então a pertencer ao mundo da necessidade. É o que Blanchot (2005, p.288) afirma ao dizer que a experiência literária é

poderosamente voltada para a obra, e a obra de arte, afirmação completamente diversa das obras que se medem pelo trabalho, os valores e as trocas, diversa mas não contrária: a arte não nega o mundo moderno, nem o da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se apoia nessa técnica, mas exprime, e talvez realize, relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica.

Isto que “precede” toda realização objetiva e técnica é a própria liberdade do criador em formação. É justamente devido ao caráter livre da criação genial que a liberdade do sujeito é movida, formada e direcionada – e é através dela que o escritor firma um modo de

portar-se no mundo, que paradoxalmente se consolidou por meio da ausência deste mundo, de sua suspensão na prática da *époche*.

O processo de criação experimental é sempre calcado na liberdade; ele depende da disposição do sujeito em procurar uma linguagem que, provavelmente, nunca conseguirá alcançar plenamente, mas que certamente lhe oferece a chance de exercitar e formar sua liberdade ética. A experiência literária precede a realização material da obra que abre a literatura para o âmbito dialético da leitura. Isso quer dizer: o escritor se depara com a experiência literária na medida em que se depara com a questão do que fazer com sua própria liberdade. Daí o privilégio do escritor experimental em nossa sociedade, sua qualidade distinta que o separa dos trabalhadores que agem dialeticamente sobre o mundo: ele não pode escrever sem que sua própria liberdade seja criada a partir da liberdade da criação⁶⁶.

⁶⁶ Não se trata aqui de questionar se a qualidade estética de um certo texto é melhor ou pior quando escrito sob algum tipo de demanda ou circunstância, mas de reconhecer se o processo de criação que levou à sua materialização decorre de uma experiência de liberdade perante a criação. Pode ser que mesmo no caso de uma criação sob “encomenda”, o caráter experimental dessa obra se sustente, devido à singularidade do embate do autor com a linguagem. A esse respeito, Blanchot (1997, p.295) comenta o caso da experiência de Valéry: “Muitas vezes Valéry nos lembrou que suas melhores obras tinham nascido de uma encomenda fortuita, e não de uma exigência pessoal. Mas o que nisso ele via de notável? Se começasse a escrever *Eupalinos* por ele mesmo, tê-lo-ia feito por que razões? Por ter tido em suas mãos um fragmento de concha? Ou porque, abrindo um dicionário, certa manhã, leu na Grande Enciclopédia o nome de Eupalinos? Ou porque, desejando tentar a forma do diálogo, por acaso dispôs de um papel que se prestava a essa forma? Podemos supor, no ponto de partida da maior das obras, a circunstância mais fútil: essa futilidade não compromete nada: o movimento pelo qual o autor cria uma circunstância decisiva basta para incorporá-lo ao seu gênio e à sua obra”.

3 A CRIAÇÃO DA LIBERDADE

Estou sozinho na Eternidade com a minha Obra

Kerouac, *Book of Sketches*

A tradição da *Bildung*, na qual Kerouac se insere, é aquela que pensou a formação do sujeito como um processo calcado numa certa experiência do indivíduo com o tempo, segundo o preceito do “tornar-se o que se é”, do encontro com o seu ser. Em meio às suas reflexões sobre a própria escrita, pode-se perceber como Kerouac tomou o gênero do romance de formação (*Bildungsroman*) como modelo máximo da forma romanesca. Segundo Bakhtin (2011, p.219-220), a principal característica deste gênero é que o personagem do romance aparece como um ser em devir, e nunca como uma personalidade pronta e acabada; isso faz da personagem uma “unidade dinâmica”, e as mudanças do caráter do herói ao longo do tempo ganham “significado de enredo”: “o tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida”. Ora, sabe-se bem da importância que o “tempo” tem na obra de Kerouac, seja numa acepção existencialista, em que a vida é encarada como uma peregrinação inequívoca em direção à morte, seja num sentido místico, onde o tempo engendra no ser humano um aprendizado, uma sabedoria que o faz chegar mais perto da redenção salvadora⁶⁷. Em sua obra, o tema religioso está em consonância com ideais estéticos, na medida em que toda esta ação do tempo sobre a vida é o que constitui para Kerouac, em larga medida, a própria substância do gênero romanesco.

Se é no desenrolar do tempo que o sujeito desenvolve seu ser, a própria formação do escritor está relacionada, então, à maneira com que experimenta o tempo da criação literária. Como vimos a partir de Blanchot, a criação instaura um tempo não dialético, não linear, a-histórico, oposto à lógica do trabalho e do progresso civilizatório. Isso quer dizer também que a experiência literária não é o aperfeiçoamento do talento ou dom natural do escritor, que se realizaria linearmente numa sucessão progressiva de experiências acumuladas até alcançar a identidade de um estilo, mas é antes a busca incessante por uma origem da obra, experiência que segue a forma espiralada do retorno, do gravitar infinito ao redor de uma raiz ininteligível. Trata-se do tempo da poesia, e não do tempo da ciência.

⁶⁷ A respeito da importância da relação entre subjetividade e tempo na obra de Kerouac, conferir o livro de Ben Giamo (2000), *Kerouac, the word and the way*.

Octávio Paz identificou o tempo da poesia romântica como análogo ao da experiência religiosa e mística de povos ditos “primitivos”. Para estes povos, regulados não por uma escatologia cristã, mas por uma compreensão cíclica dos ritmos da natureza, é o retorno a um passado “imemorial”, à “origem da origem”, que explica não só a sucessiva ocorrência de fenômenos da natureza, mas também as próprias transformações históricas, que se submetem à forma circular de um passado original:

A relação entre os três tempos – passado, presente e futuro – é diferente em cada civilização. Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está além de todos os passados, na origem da origem. Tal como um manancial, esse passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de sucessivas mudanças, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. [...] A sociedade primitiva vê com horror as inevitáveis variações que o passar do tempo implica; longe de serem consideradas benéficas, essas mudanças são nefastas: o que chamamos de história é para os primitivos falta, queda. As civilizações do Oriente e do Mediterrâneo, assim como as da América pré-colombiana, viram a história com a mesma desconfiança, mas não a negaram de forma tão radical. Para todas elas, o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, desdobra-se em círculos e em espirais: as idades do mundo. Surpreendente transformação do passado atemporal: transcorre, está sujeito à mudança e, numa só palavra, se temporaliza. O passado se anima, é a semente primitiva que germina, cresce, esgota-se e morre – para nascer de novo. O modelo continua sendo o passado anterior a todos os tempos, a idade feliz do começo regida pela harmonia entre o céu e a terra. É um passado que tem as mesmas propriedades das plantas e dos seres vivos; é uma substância animada, algo que muda e, sobretudo, algo que nasce e morre. A história é uma degradação do tempo original, um processo de decadência lento mas inexorável que culmina na morte. [...] Assim, o futuro nos oferece uma dupla imagem: é o fim dos tempos e é seu recomeço, é a degradação do passado arquetípico e é sua ressurreição. O fim do ciclo é a restauração do passado original – e o começo da inevitável degradação. (PAZ, 2013, p.22-23)

A metáfora da semente a que Paz recorre é a mesma pensada pela tradição da *Bildung*, como potência de uma vida cujo destino inequívoco é a morte. A leitura de Paz a respeito do tempo mítico da arte romântica é historicamente precisa, uma vez que foram as teorias do gênio dos séculos XVIII e XIX que consolidaram o entendimento de que a obra de arte não só guarda em si uma dimensão temporal, mas também que esta dimensão é ela mesma uma relação interna com sua origem, ou seja, com aquilo que a precede, que está atrás, que é anterior à sua ocorrência material. Tal noção do tempo da obra de arte se deu justamente na tentativa de compreender a criação dos povos “primitivos”, como bem mostra a concepção de gênio em Goethe (2008, p.46-47) quando, ao analisar os “vasos de coco” dos “selvagens”,

argumenta que a relação de uma obra com sua origem (formação) é mais importante que sua configuração plástica ou visual (forma).

Sob o ponto de vista da analítica da experiência literária, podemos ampliar este entendimento e pressupor que o tempo da origem próprio da poesia romântica não é, necessariamente, a expressão de um arquétipo, de uma natureza ou de uma pulsão biológica ou racial, mas que é o próprio tempo da criação literária em seu jogo experimental de perseguição do ser da obra de arte. Aquele tempo que a arte romântica pretende revelar em sua espessura material não é outra coisa que a tentativa de apagar o hiato entre a obra e sua origem, entre o texto e o processo que o originou. Em Kerouac, como veremos, este projeto se apresenta na ânsia de unir arte e vida, que orienta sua formação como artista segundo os moldes da *Bildung*.

Kerouac certamente compartilhava dessa percepção cíclica do tempo, principalmente devido à sua recepção de Spengler, que lhe serve de ponte para a tradição romântica alemã. A preocupação com a vitalidade de sua prosa, que o conduz ao entendimento da escrita espontânea como aquela capaz de captar ritmos e pulsões originários da natureza, pode ser rastreado como uma influência direta da filosofia da história de Spengler, que supervalorizou a questão do ritmo biológico em detrimento do tempo linear cristão. A historiografia de Spengler é aquela em que o tempo circular da criação, do mito e da natureza são mais determinantes que a cronologia dialética de fatos históricos pontuais. Sua atenção se volta ao ritmo circular do sangue das raças, e não à lógica linear da razão civilizatória. A história não é, para Spengler, a cronologia do progresso racional da humanidade, mas a análise do nascimento e da morte de diferentes culturas que seguem a coerência orgânica do próprio cosmos. É a vida, entendida enquanto esta pulsão originária da natureza que regula um ritmo cósmico, aquilo que dá forma à história.

Para analisar a experiência literária de Kerouac, que é a da formação de sua singularidade enquanto criador, é preciso primeiramente compreender como a filosofia da história de Spengler – que é, também, manifestação de um ideal romântico do tempo – tornou-se para ele em mística religiosa, dirigindo assim a sua autoeducação enquanto artista. O processo de formação de Kerouac bem como o desenvolvimento de suas ideias sobre a escrita seguem o preceito do “tornar-se o que se é”, que caracteriza o conceito de *Bildung*. É a tentativa de retornar à origem de seu próprio ser que guia sua existência, cujo fim último é a criação de uma vasta obra literária. Na encruzilhada entre a filosofia da história romântica e de místicas religiosas, Kerouac forma a si mesmo a partir de sua experiência com o tempo circular da criação genial.

3.1 FORMAÇÃO E TEMPO EM KEROUAC

Não vivo de acordo com o calendário de acontecimentos pessoais, mas sim com o almanaque de direções artísticas⁶⁸

Kerouac, *Book of Symbols*

Cláudio Willer identificou a importância de Platão para Kerouac, reconhecível em sua obra na insistência da valorização do arcaico e da percepção da realidade imediata como ilusória. Apesar destes temas serem comuns a outras tradições de discursos místicos e religiosos, Willer (2014, p.71) assinala em Kerouac uma influência direta dos textos platônicos, particularmente do *Fédon*: “em Kerouac observa-se platonismo ao pé da letra, adotando categorias do filósofo, e não apenas genérico, como visão de mundo e crítica do real imediato”. De fato, mais do que a presença de temas platônicos gerais ao longo de sua obra, a análise dos manuscritos de Kerouac comprova que ele conhecia Platão pontualmente, e desde muito cedo.

Em um caderno usado para manter notas das aulas em Columbia, de 1940, Kerouac faz comentários bastante genéricos sobre *A República* de Platão, resumindo o livro da seguinte forma: “Dissertação sobre o tema da educação, cujo propósito é prover um bom governo”⁶⁹ (NYPL, 4.2). Ainda que suas reflexões sobre Platão neste momento sejam bastante elementares, pode-se perceber que a tônica de Kerouac recai sobre o tema da educação do indivíduo mais do que sobre o do governo:

Platão foi o primeiro escritor a dizer que a educação deveria incluir o todo da vida e preparar outra, em que a educação precisa começar novamente. A verdadeira educação não é algo a ser imposto do exterior, mas deveria ser desenvolvida de dentro para fora. A concepção platônica de educação não é, digamos, a de preencher um vaso vazio, mas a de voltar os olhos da alma em direção à luz⁷⁰ (NYPL, 4.2).

Nestas notas sobre *A República*, fica evidente como Kerouac se preocupa com o tema da educação enquanto iluminação, encontro do homem com as luzes divinas –

⁶⁸ I don't live by the calendar of personal events, but by the almanac of artistic directions.

⁶⁹ Dissertation on subject of education for the purpose of providing a good government.

⁷⁰ Plato was the first writer to say that education should include the whole of life and preparatory to another one in which education was to begin again. True education is not something to be imposed from outside but should be developed from within. The Platonic conception of education is not, let us say, to fill and empty vessel but to turn the eyes of the soul toward the light.

quer dizer, uma abordagem mística do texto platônico, com ênfase no tema da gnose, da transcendência como modo de alcançar a sabedoria.

Willer (2009, p.56) chamou a atenção para a relação entre toda a literatura beat e o gnosticismo, “doutrina religiosa heterodoxa, sincrética e dualista da Antiguidade tardia [...] [que] competiu com o cristianismo entre os séculos I e V d.C. Foi matriz do esoterismo e do misticismo na tradição ocidental, junto com o hermetismo de Alexandria e as doutrinas neoplatônicas, como a de Plotino”. Diferente da doutrina cristã dominante, que prega a salvação pela fé, a salvação gnóstica só é possível por meio do cultivo da sabedoria: “Conhecimento é pessoal, da esfera da experiência individual, enquanto a observância de normas, distinguindo o pecado do que seria lícito, é coletiva. Daí o individualismo gnóstico, associado por Hans Jonas, seu importante estudioso, ao inconformismo” (WILLER, 2009, p.57; 2010, p.38). Mas mais do que individual, aquilo que a gnose entende por conhecimento diz respeito a uma elevação da alma em direção a uma realidade mais alta; isto “sugere identidade com o divino, a esfera superior, os mistérios, e também consigo mesmo, com a própria alma, com a centelha de luz que permanece no ser humano” (WILLER, 2010, p.36).

Vê-se porque tal doutrina gnóstica, cujos temas remetem inevitavelmente a textos de viés platônico, incorporou-se na literatura ocidental, principalmente poética, via romantismo e teorias do gênio, como constata Harold Bloom (apud WILLER, 2009, p.57): “os mais ambiciosos poetas na tradição romântica ocidental, aqueles que fizeram uma religião de sua própria poesia, foram gnósticos, de Shelley e Victor Hugo até William Butler Yeats e Rainer Maria Rilke”. De fato, são vários os temas comuns entre expressões literárias românticas e a religiosidade gnóstica. A começar pela tentativa de superar os limites que separam objetividade e subjetividade, mundo real e imaginação poética, escrita e vida, que foi amplamente explorado pela primeira geração do romantismo alemão: “o gnosticismo se diferencia da perspectiva do Esclarecimento e das epistemologias que privilegiam o conhecimento objetivo. Opõe-se à separação entre sujeito e objeto. [...] O conhecimento gnóstico é absoluto; procura empreender a conciliação ou síntese de reflexão e iluminação, especulação e êxtase”.

A tentativa de unir sujeito e objeto na forma de um conhecimento superior destacou-se na filosofia e na poesia de Novalis, que identificou o autoconhecimento ao conhecimento do mundo. Willer (2010, p.37) associa a tendência novalisiana ao “conhece-te a ti mesmo” com o texto gnóstico de *O livro de Tomé Lutador escrevendo para o Perfeito*, onde se lê: “Pois aqueles que não se conhecem a si mesmos não conheceram coisa alguma. Mas aqueles que somente se conheceram a si mesmos receberam também conhecimento das

profundezas da totalidade”. Vale lembrar que a ideia do “conhece-te a ti mesmo” tem como uma das origens históricas a filosofia da educação de Platão – daí, evidentemente, a facilidade com que platonismo e gnosticismo se aliam ao longo da história. Além disso, o tema do autoconhecimento é evidente em Novalis – principalmente em seu romance de formação inacabado, o *Heinrich von Ofterdingen* –, devido a um constante diálogo com a tradição filosófica da *Bildung*, que tomava a educação na polis grega como modelo mais alto de ensino, justamente por seu caráter holístico, orgânico, integrador. Ainda que o romantismo de Novalis tenha valorizado mais um retorno à cultura medieval que à grega, é inegável que, em sua origem, toda a discussão filosófica em torno do conceito de *Bildung* remete inevitavelmente para o problema da educação do cidadão grego. Daí os moldes da educação platônica serem bastante semelhantes àqueles do conceito romântico de *Bildung*: a educação é um processo que parte de dentro para fora, não podendo reduzir-se a um procedimento mecânico, imposto de cima para baixo; a educação, também, não diz respeito à mera transmissão de conhecimentos, mas sim à formação de um ser humano integral, completo, pleno, que poderia então por si só enxergar a verdade.

Em sua leitura do romance de formação de Novalis, Willer (2010, p.157) reconhece o tema gnóstico das viagens iniciáticas, um tipo de experiência em que o deslocar-se sobre o mundo está diretamente ligado à busca de um conhecimento de si, um encontro do indivíduo com sua verdade íntima. Dentre os documentos gnósticos que tratam de viagens iniciáticas, destaca-se “O hino da pérola”, texto que integra os *Atos de Tomé*, datado entre 200 a 225 d.C.:

“O hino da pérola” relata uma viagem de ida e volta: do Oriente natal ao Egito (do plano supracelestial ao mundo), onde o protagonista é despojado de seus bens, recuperando-os por intercessão superior, para retornar, já de posse da pérola e apto a receber um manto de luz. Representa, portanto, a queda e a ascensão. O percurso é sinuoso: passa pela Babilônia, onde o viajante se perde em um labirinto, e pela Síria. O manto de luz, inicialmente vislumbrado em um espelho, é descrito como se fosse o *rebis*, dois em um, dos tratados alquímicos. [...] Segue-se a descrição dessa roupagem, na qual está tecida a imagem do Rei dos Reis. O manto luminoso simboliza a recuperação do verdadeiro “eu”: é a conquista da identidade, condição para reintegração. (WILLER, 2010, p.159-160)

É certo que podemos tomar a aventura narrada em *On the Road* como um caso dessas viagens iniciáticas gnósticas-românticas, já que o perambular desregrado de Kerouac pelas estradas da América é sempre remetido a uma experiência de iluminação pessoal, de encontro com uma verdade que é ao mesmo tempo estranha e íntima. Willer

(2014, p.87) chega a identificar uma provável referência direta de Kerouac, em *On the Road*, a “O hino da pérola”: “A compulsão de Kerouac pela errância o identifica a esse texto matricial e permite associar suas viagens à busca da verdadeira identidade e da anamnese”. E de fato, Kerouac (OR-BR, p.28) encerra o primeiro capítulo do livro com a seguinte frase: “Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais: na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada”⁷¹. Além disso, há vários momentos ao longo do romance em que Kerouac descreve pela voz de Sal Paradise a sensação de transformação de si operada pela viagem. Numa destas passagens, Sal diz se sentir “outra pessoa” ao deparar-se seriamente com sua existência passada, no exato momento em que se dá conta de que está a meio caminho de seu destino:

Acordei com o sol rubro do fim da tarde; e aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era – estava longe de casa, assombrado e fatigado pela viagem, num quarto de hotel barato que nunca vira antes, ouvindo o silvo das locomotivas, e o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos ressoando no andar de cima, e todos aqueles sons melancólicos, e olhei para o teto rachado e por quinze estranhos segundos realmente não soube quem eu era. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era uma outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma. Eu estava na metade da América, meio caminho andado entre o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro, e é provável que tenha sido exatamente por isso que tudo se passou bem ali, naquele entardecer dourado e insólito⁷². (OR-BR, p.35-36)

É exatamente quando está no ponto médio entre a costa leste e a costa oeste dos Estados Unidos que Sal Paradise experimenta a primeira epifania do romance. Aqui, sua localização espacial alinha-se com sua posição temporal, remetendo a uma completa fusão entre a psicologia do personagem e o ambiente em que se encontra: estar “a meio caminho” é também estar num ponto médio entre o passado e o futuro de seu destino. Tal alinhamento é descrito pelo modo como adjetiva temporalmente os pontos cardeais que separam a América em duas: “o Leste da minha juventude e o Oeste do meu futuro”. O tempo se apresenta, aqui,

⁷¹ Somewhere along the line I knew there'd be girls, visions, everything: somewhere along the line the pearl would be handed to me (OR, p.10).

⁷² I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, when 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 strange 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 dividing line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that's why it happened right there then, that strange red afternoon. (OR, p.16)

como a própria subjetividade de Sal Paradise, seu destino enquanto ser humano; já o espaço representa o mundo objetivo, o contato com algo estranho, exterior. Daí porque a transformação psicológica do personagem aconteça justamente por causa da viagem, uma atividade transformadora do eu em que deslocamento espacial e temporal tornam-se um só. Sentir a própria existência como “a vida de um fantasma” remonta para a morte de um Eu passado que, simultaneamente, pressagia o nascimento de um novo, como que numa reencarnação da alma, um retorno à origem. Ao entrar em contato com a estranheza do mundo, o próprio Eu se lança a uma experiência de alteridade em que acaba se percebendo como um Outro de si mesmo. Tal realização é uma epifania, porque faz o personagem entrar em contato com uma verdade metafísica súbita – ou, em termos platônicos, o faz enxergar a luz.

Há uma outra passagem importante do romance, bastante análoga a esta primeira, em que o jogo entre luz e sombra é problematizado por Sal Paradise, que passa novamente por uma experiência epifânica. As duas acontecem em circunstâncias narrativas muito parecidas, além de apresentarem elementos discursivos similares em sua composição:

E por um instante alcancei o estágio do êxtase que sempre quis atingir, que é a passagem completa através do tempo cronológico num mergulhar em direção às sombras intemporais e iluminação na completa desolação do reino mortal e a sensação de morte mordiscando meus calcanhares e me impelindo para frente como um fantasma perseguindo seus próprios calcanhares, e eu mesmo correndo em busca de uma tábua de salvação de onde todos os anjos alçaram voo em direção ao vácuo sagrado do vazio primordial, o fulgor potente e inconcebível reluzindo na radiante Essência da Mente, incontáveis terras-lotus desabrochando na mágica tepidez do céu. Eu podia ouvir um farfalhar indescritível que não estava apenas nos meus ouvidos, mas em todos os lugares, e não tinha nada a ver com sons. Percebi ter morrido e renascido incontáveis vezes, mas simplesmente não me lembrava justamente porque as transições da vida para a morte e de volta à vida são tão fantasmagoricamente fáceis, uma ação mágica para o nada, como adormecer e despertar um milhão de vezes na profunda ignorância, e em completa naturalidade. Compreendi que somente a estabilidade da Mente essencial é que estas ondulações de nascimento e morte aconteciam, como se fosse a ação do vento sobre uma lâmina de água pura e serena como um espelho. Senti uma satisfação suave, serpenteante como um tremendo pico de heroína numa veia principal; como aquele gole de vinho que traz um arrepio de satisfação num fim de tarde; meus pés se arrepiaram. Pensei que ia morrer naquele exato instante. Mas não morri e caminhei uns sete quilômetros, catei dez longas baganas e as levei para o quarto de Marylou no hotel e derramei os restos de tabaco no meu velho cachimbo e o acendi. Eu era jovem demais para perceber o que havia se passado⁷³. (OR-BR, p.216-7)

⁷³ And for just a moment I had reached the point of ecstasy that I always wanted to reach, which was the complete step across chronological time into timeless shadows, and wonderment in the bleakness of the mortal realm, and the sensation of death kicking at my heels to move on, with a phantom dogging its own heels, and

Depois de ser abandonado por seus parceiros Dean Moriarty e Marylou nas ruas de São Francisco, sentindo-se fisicamente exausto, faminto e solitário, Paradise passa por uma experiência de súbita compreensão, em que entra em contato com uma realidade transcendente: ele ultrapassa o âmbito real do “tempo cronológico” em direção à esfera transcendental de “sombras intemporais”, “a desolação do reino mortal”; vê-se então como seu contato com a solidão o lança à esfera do não-dialético, da ausência de tempo. Este êxtase é equivalente à experiência órfica, como chama a atenção Willer em sua análise do conceito platônico de “anamnese”, a memória arcaica. Partindo da afirmação de Eliade (apud WILLER, 2014, p.68) de que, para Platão “aprender é, no fim das contas, rememorar”, a epifania de Kerouac pode ser aproximada com a experiência xamânica, de contato com um mundo extraterreno, arcaico, originário, metafísico: “A iniciação típica é aquela dos mistérios órficos: a reencenação do mito de Orfeu, patrono dos poetas, que desce ao reino dos mortos. Na afinidade declarada de Kerouac [...] por marginais, por aqueles que vivem em mundos subterrâneos, assim como em passagens de suas próprias vidas, é possível a associação a essa etapa dos cultos de mistérios e do xamanismo⁷⁴” (WILLER, 2014, p.69). De fato, aqui Kerouac descreve a iluminação súbita como o rememorar das origens da alma, dando-se conta de que já havia “nascido e renascido várias vezes”. Não à toa, os vocábulos que aparecem repetidamente nesta passagem para descrever este outro mundo são “sombras” [shadows], “morte” [death], “vácuo” [void], “vazio” [emptiness], “fantasmagórico” [ghostly], “mágica” [magical], etc.

Certamente, há uma forte influência neste trecho de ideias budistas, como apontou corretamente Isaac Gewirtz (2007, p.122) em seu estudo das diferenças entre o manuscrito original e os outros rascunhos de *On the Road*: no livro tal como foi publicado em 1957 lê-se “a sensação de morte mordiscando meus calcanhares [...] e eu mesmo correndo em busca de uma tábua de salvação de onde todos os anjos alçaram voo em direção ao vácuo

myself hurrying to a plank where all the angels dove off and flew into the holy void of uncreated emptiness, the potent and inconceivable radiances of shining in bright Mind Essence, innumerable lotus-lands falling open in the magic mothswarm of heaven. I could hear as indescribable seething roar which wasn't in my ear but everywhere and had nothing to do with sounds. I realized that I had died and been reborn numberless times but just didn't remember especially because the transitions from life to death and back to life are so ghostly easy, a magical action for naught, like falling asleep and waking up again a million times, the utter casualness and deep ignorance of it. I realized it was only because of the stability of the intrinsic Mind that these ripples of birth and death took place, like the action of wind on a sheet of pure, serene, mirror-like water. I felt sweet, swinging bliss, like a big shot of heroin in the mainline vein; like a gulp of wine late in the afternoon and it makes you shudder; my feet tingled. I thought I was going to die the very next moment. But I didn't die, and walked four miles and picked up the long bits and took them back to Marylou's hotel room and poured their tobacco in my pipe and lit up. I was too young to know what had happened. (OR, p.155-6)

⁷⁴ A respeito da relação entre Kerouac e xamanismo, conferir também *Kerouac in Ecstasy*, de Thomas Bierowski (2011).

sagrado do vazio primordial” (OR-BR, p.216), enquanto que no manuscrito original lê-se simplesmente “e eu mesmo correndo para uma tábua de salvação de onde todos os anjos alçaram voo rumo ao infinito⁷⁵” (OS-BR, p.311). Ao caracterizar o supra-terreno não mais como o “infinito”, mas como o “vazio primordial”, Kerouac substitui um linguajar de doutrinas cristãs-platônicas pelo vocabulário do budismo, onde o mundo é concebido como um grande vazio, pois tudo está fadado à morte. A iluminação budista é justamente a consciência desse “vazio” que constitui a essência do universo, o nada que dá origem à realidade. Nesse sentido, alcançar a salvação budista é o equivalente a ter conhecimento da condição de mortal. É evidente então que, após a edição do manuscrito original, Kerouac “interpretou esta experiência com uma ‘vida passada’ no contexto dos ensinamentos budistas do carma, da ilusão e da iluminação” (GEWIRTZ, 2007, p.122).

Xamanismo, budismo, platonismo, romantismo e gnosticismo: todas essas referências reunidas numa mesma passagem. É inegável que, por descrever uma experiência epifânica, o elemento comum entre estas manifestações místicas-religiosas que aparece no romance é a ideia de que conhecer é transcender, partir de si em direção a um outro mundo, uma outra realidade – o mundo das ideias de Platão, a essência vazia do universo budista, o mundo dos mortos xamânico. Isso deveria nos alertar: *On the Road* é uma narrativa de viagens, mas isso parece menos decisivo do que o fato dessas viagens, narradas em forma de confissão, serem espiritualmente transformadoras. Daí que não se possa tomar o romance como meramente autobiográfico, mas antes como um *Bildungsroman*, em que a psicologia do herói é transformada ao longo da narrativa por suas experiências.

A viagem só aparece no romance na medida em que conduz à descoberta de um outro Eu. No entanto, este Outro que se descobre na jornada não é radicalmente e completamente distinto; tal experiência de autoconhecimento assinala, antes, o encontro do Eu mundano, real, empírico, com um Eu originário, ideal, arcaico, mais próximo do divino. A errância pelo mundo está ligada à tentativa de transcender a si mesmo e alcançar as luzes, ao modo platônico. O tema místico da viagem iniciática gnóstica se alia assim ao problema da educação do ser humano, tal como pensado por Platão em *A República*. E se aproxima também do budismo, por ser uma religião em que o conhecimento da essência desoladora do mundo conduz à salvação – o que fez Eliade (apud WILLER, 2009, p.58) chamá-lo de “gnose oriental”. O próprio nome que Kerouac dá ao seu alter-ego no romance, “Salvatore Paradise”,

⁷⁵ and myself hurrying to a plank where all the Angels dove off and flew into infinity (OS, p,274)

remete à busca pela transcendência em direção ao paraíso – o reino dos céus, das alturas, o “paraíso” (Paradise) onde se repousa após a “salvação” (Salvatore).

Mas se a análise do texto de *On the Road* revela a presença de todas essas cosmovisões místicas, a análise da experiência literária que culmina no conceito de escrita espontânea aponta para uma importância muito mais decisiva da tradição romântica do “tornar-se o que se é”. A diferença entre o manuscrito original, redigido em 1951, e a versão editada, publicada em 1959, se justifica porque Kerouac não havia ainda se lançado com tanta intensidade ao estudo de textos budistas na época da primeira redação do texto. Segundo Gewirtz (2007, p.122) foi somente no fim de 1953 que “Kerouac experimentou uma epifania ao ler um texto budista na Biblioteca Pública de San Jose, o que faria sua vida mudar para sempre”. Realmente, levando em conta os diários de Kerouac, suas referências ao budismo anteriores à escrita do manuscrito original de *On the Road* são bastante rasas e limitadas. Por esse motivo, é preciso se atentar seriamente para o fato de que o budismo não determinou em quase nada o processo de criação que conduz Kerouac ao projeto de escrita espontânea, que já está bem elaborado no momento em que escreve o manuscrito original.

O mesmo não se pode dizer do gnosticismo, ainda que o contato direto de Kerouac com textos desta tradição date de 1945, época em que sua leitura de poetas românticos e de Spengler já era bem avançada. Allen Ginsberg testemunhou este contato, que se deu por influência de Raymond Weaver, então professor da Universidade de Columbia. Segundo Ginsberg (apud GIFFORD; LEE, 1994, p.42), Kerouac entregou a Weaver o manuscrito de um “um romance completamente obscuro e simbólico, uma novela bem curta”. Pela descrição, o mais provável é que o texto de Kerouac lido por Weaver tenha sido *Orpheus Emerged*, escrito em 1945, quando Kerouac está sob forte influência de Gide, Goethe, Rimbaud e Nietzsche.

É inegável que o simbolismo obscuro próprio de *Orpheus Emerged* se deve à recepção de Kerouac destes autores. Mas mais importante é perceber que, neste texto, o problema da transcendência individual por meio da busca do conhecimento não apenas está presente de forma bem elaborada, como constitui a própria nervura narrativa do livro⁷⁶. Isso quer dizer que o contato de Kerouac com o gnosticismo se deu, basicamente, por conta de suas influências românticas, e não o contrário. É o tema literário da formação do ser humano por vias da arte, da constituição de sua singularidade segundo o preceito do “tornar-se o que se é”, que é sempre privilegiado em suas narrativas, e é em torno delas que as referências

⁷⁶ Conferir a esse respeito a análise mais detalhada do sub-capítulo 4.2.2 desta tese, “A formação do poeta faustiano: *Orpheus Emerged*”

religiosas e místicas gravitam. Tal constatação não deve minimizar a importância de temas religiosos em Kerouac, nem sugerir que ele não foi de fato um sujeito religioso, mas apenas nos atentar para o fato de que a relação entre sua experiência literária e suas experiências místicas se justifica pela sua vinculação à tradição do *Bildungsroman*, onde o fio condutor da narrativa é guiado pelo desenvolvimento de um ser humano a partir da prática do autoconhecimento, do “conhece-te a ti mesmo”.

3.1.1 Da Originalidade da Vida em Spengler e Nietzsche

Nós mesmos somos Tempo, desde que estejamos vivos

Spengler, *The Decline of The West*

Certamente, antes de 1945, Kerouac conhecia o budismo e o gnosticismo, mas ainda não em profundidade. O que sabia sobre o assunto provavelmente foi influenciado pelas leituras de Spengler, muito antes de estudar a fundo estas tradições místicas. No mesmo caderno de 1940 em que resume *A República* de Platão como um livro sobre a educação do ser humano, Kerouac faz uma curta reflexão sobre o tema (ou moral) de *Édipo Rei*, de Sófocles: “A prosperidade vem seguida da decadência – um tipo de crença spengleriana. O verdadeiro tema é a incapacidade de resistirmos ao destino⁷⁷” (NYPL, 4.2). Dois fatos ficaram registrados aqui: primeiro, Kerouac conhecia Spengler pelo menos desde 1940; segundo, o pensamento de Spengler é entendido por Kerouac como muito próximo de uma visão de mundo trágica, já que ele entende o elemento próprio da tragédia enquanto uma “crença spengleriana”.

A leitura de Spengler como pensador trágico não é absurda, na medida em que sua análise da história da civilização ocidental é devedora de Goethe e Nietzsche. Basta reparar em como Spengler caracteriza a civilização ocidental moderna a partir do termo “faustiano”, em referência direta à tragédia e obra prima de Goethe, ou em como pensa a criação estética de uma forma muito parecida com a de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. Ambos estes textos alemães foram importantes para Kerouac, notadamente o *Fausto*, principalmente no que diz respeito ao longo processo de criação de *The Town and the City*, na segunda metade da década de 1940, e também à forma como pensa a escrita

⁷⁷ Prosperity is followed by downfall – a sort of Spenglerian belief. The real theme is the irresistibility of fate.

espontânea em seus diários de 1951 – não à toa, *Dr. Sax* foi subtítulo como “Fausto, parte 3”.

Mas antes de adentrar na leitura específica destas influências, é preciso compreender como pensadores tão distintos quanto Platão e Nietzsche tenham sido tão decisivos para a formação de Kerouac. O que o levou a conciliar a gnose mística platônica com a transfiguração artística da existência nietzschiana? A resposta a esta pergunta está na influência integradora de Spengler. Uma nota de rodapé da introdução de *The Decline of the West* esclarece de que modo Spengler (1928a, p.49) alia os dois filósofos num mesmo projeto de compreensão da história segundo os moldes do conceito romântico de vida: “A filosofia de meu livro é devedora da filosofia de Goethe, que é até hoje praticamente desconhecida, e também (num grau bem menor) àquela de Nietzsche.”⁷⁸ Como explica em seguida, ao aproximar Nietzsche de Goethe, Spengler tenta conciliar uma visão de mundo platônica com o pensamento trágico nietzschiano, na medida em que, ao elaborar uma filosofia da vida, Goethe é considerado um pensador mais platônico que aristotélico: “Platão e Goethe representam a filosofia do vir-a-ser [becoming], Aristóteles e Kant a filosofia do ser [being]. Aqui temos a oposição entre intuição e análise” (SPENGLER, 1928a, p.49).

O que é propriamente platônico em Spengler é esta noção de que escrever a história não é o equivalente de avaliar fatos segundo o esquema causa-efeito, destrinchando-os analiticamente, mas sim entender como eles vieram a acontecer segundo sua própria idealidade, sua própria potência formadora. Por isso que, para ser historiador, é preciso de gênio: é pela intuição divinatória, e não pela análise lógica, que se pode compreender o movimento próprio da história das culturas e civilizações de seu “vir-a-ser” em direção ao seu “ser”. Daí as oposições entre “vir-a-ser” goethiano/platônico e “ser” kantiano/aristotélico, “tempo” e “espaço”, “vida” e “morte”, “intuição” e “análise”, “pulsão orgânica” e “consciência-desperta” [waking-being] que orientam a compreensão da história em Spengler.

Mesmo alinhando-se a uma visão de mundo platônica, Spengler não poupou suas críticas ao pensamento gnóstico. A gnose aparece em *The Decline of the West* como uma das origens da compreensão iluminista da história enquanto progresso racional e técnico da humanidade, segundo o esquema “antigo, medieval e moderno”. Para Spengler (1928a, p.19), a ideia de um progresso linear da humanidade teria advindo, na verdade, de concepções

⁷⁸ Em NYPL 20.6, encontrei uma cópia da seguinte citação de Goethe escrita à mão por Kerouac: “The Godhead is effective in the living and not in the dead, in the becoming and changing, not in the become and the set-fast; and therefore, similarly, the reason is concerned only to strive towards the divine through the becoming and the living, and the understanding only to make use of the become and the set-fast”. Trata-se na, na verdade, de uma citação da citação: este texto se encontra numa nota de rodapé da introdução de *The Decline of the West* em que Spengler (1928a, p.49) aproxima Goethe de Platão.

religiosas bastante específicas das culturas persa e judaica, tendo se desenvolvido posteriormente em crenças cristãs, particularmente as gnósticas; neste ponto, Spengler (1928a, p.19) cita o abade Joaquim de Fiore, “o primeiro pensador de estilo hegeliano [...] que fundou a nova cristandade de seu tempo na forma de uma terceira era em relação às religiões do velho e do novo testamento, que equivaleriam à era do Pai, do Filho e do Espírito Santo”⁷⁹. Tal concepção mística-religiosa do movimento da história teria migrado para o pensamento alemão, como no caso de Lessing, cuja teoria da “educação da raça humana” segundo o modelo de três fases (infância, juventude e vida adulta) é devedora de místicos do século XIV. De acordo com esta hipótese spengleriana, o gnosticismo teria influenciado diretamente os pensamentos de Herder, Kant e Hegel, pensadores cuja filosofia da história prega um desenvolvimento da humanidade logicamente direcionado a uma finalidade comum.

Pelos exemplos, é evidente que teoria da história e teoria da educação caminham de mãos dadas no pensamento alemão, uma servindo de modelo para a outra. Isto nem poderia ser diferente, já que o que define o conceito de *Bildung* é a noção de que a educação do ser humano é sua passagem da imaturidade à maturidade, processo que se dá necessariamente no tempo: formar-se é apropriar-se de sua própria condição de ser temporal, de sua “história” individual. O próprio Spengler reproduz este esquema, uma vez que a história de uma cultura se desenvolve, para ele, segundo as mesmas condições formais da vida de um indivíduo.

No entanto, Spengler se coloca contra a noção messiânica de que a história possui uma finalidade, um caminhar teleológico; para opor-se a esta leitura, ele apresenta o conceito de vida em Goethe (apud SPENGLER, 1928a, p.20): “o que é importante na vida é a vida, e não o resultado da vida”. Para Goethe, a vida é um fim em si mesmo, e não meio para se alcançar um fim; e como a história é, para Spengler, nada mais que a expressão macroscópica de pulsões vitais, o destino de uma cultura não possui finalidade exterior. O que caracteriza a vida não é um fim místico-teleológico, mas um voltar-se a si mesmo biológico; e

⁷⁹ Seria preciso reavaliar a interpretação de Spengler que toma o tempo gnóstico como equivalente ao tempo messiânico cristão. Segundo Willer (2010, p.149), o tempo progressivo do iluminismo é uma secularização do tempo cristão, mas não do tempo gnóstico, que o contradiz: “A sociedade leiga adotou o tempo cristão, mas deixando de lado o milenarismo. É o mundo material análogo ao funcionamento de um relógio, em Descartes. A marcha dessa cronologia equivale a progresso e evolução, categorias burguesas, expressões do Esclarecimento. [...] Já o gnosticismo interpretou o tempo de modo original. Ofereceu uma terceira opção às visões pagãs e cristãs. No lugar do tempo circular, ou do tempo linear e tendente a um fim, procedeu à sua negação. Qualquer temporalidade seria falsa, pois não passaria de uma categoria própria do mundo caído”. A leitura de Spengler parece correta no que diz respeito à apropriação iluminista do tempo messiânico, mas não dá conta, portanto, da complexidade da cosmologia gnóstica, que se opôs frontalmente a esta concepção cristã do tempo.

o que importa ao historiador é a singularidade do destino de uma *espécie*, e não a pertença ideal a uma *humanidade*:

Sabemos que é verdadeiro para todo organismo que o ritmo, a forma e a duração de sua vida, bem como todos os detalhes de expressão desta vida, são determinados pelas propriedades de sua *espécie*. [...] Tanto quanto uma família de borboletas ou orquídeas, a “humanidade” não tem um alvo, uma ideia, um plano. A “humanidade” é uma expressão zoológica, ou uma palavra vazia. Mas basta exorcizar o fantasma, quebrar o círculo mágico e, de repente, aparece uma impressionante riqueza de *verdadeiras* formas – o vivo em toda a sua imensa completude, profundidade e movimento – até agora encobertas por uma palavra de efeito, um esquema pedante, um conjunto de “ideais” pessoais. No lugar desta ficção vazia de *uma* história linear que só se sustenta ao fecharmos nossos olhos para a esmagadora multidão de fatos, eu enxergo o drama de *uma quantidade* de poderosas Culturas, cada uma delas brotando com força primitiva a partir do solo de sua região-mãe, onde se mantém firmemente fixas ao longo de todo seu ciclo vital; cada uma delas estampando seu material, sua humanidade, sua *própria* imagem; cada uma tendo *suas próprias* ideias, *suas próprias* paixões, *sua própria* vida, vontade [will] e sensibilidade [feeling], *sua própria* morte. (SPENGLER, 1928a, p.21)

Enquanto o conceito iluminista de história tem como objeto a “humanidade” como um todo, uma massa genérica e indiferenciada que compartilha um mesmo fim, Spengler se propõe a investigar os elementos que dão singularidade a distintas culturas, de acordo com suas próprias disposições naturais e sua relação com seu meio. Assim como o biólogo separa os elementos característicos de diferentes espécies que interagem com o ambiente de maneiras bastante específicas, o historiador deve tomar cada cultura como a manifestação de uma potência natural que lhe garante um caráter de espécie. É aí que Spengler elabora seu conceito de “forma”, que em vários momentos serve de sinônimo para “vida”: deduzir a forma de uma cultura é o mesmo que distinguir sua singularidade, sua potência formadora, o movimento próprio de como sua vida se expande em direção à morte.

O verdadeiro método da historiografia é, por isso, fundamentalmente uma *morfologia*, o estudo da transformação e do desenvolvimento das formas. Para Spengler (1928a, p.100), tanto as ciências duras – e aqui o exemplo máximo é a física newtoniana, tal como Kant a pensou – quanto sua própria historiografia são tipos de conhecimento morfológicos; no entanto, a morfologia da história de Spengler estuda formas orgânicas, e não leis mecânicas, como a morfologia da natureza: “Há o conhecimento da natureza e o conhecimento do homem; há a experiência *científica* e a experiência *vital*. [...] Todos os modos de compreender o mundo podem, em última instância, serem descritos como uma morfologia”. O estudo das formas-vivas, aquelas que derivam de uma pulsão orgânica, é

chamado por Spengler de *fisionômico*, e se opõe assim ao conhecimento científico da natureza, que é calcado em leis de causa-efeito e é chamado de *sistemático*. É contra o modelo sistemático da filosofia da história iluminista que Spengler advoga em favor de uma leitura da história calcada na analogia com a vida biológica. A história de uma cultura não deve mais ser compreendida, portanto, como uma corrente linear de causas e efeitos, mas antes como a expressão de sua fisionomia, de sua vontade, de sua alma. Por isso toda cultura é, para Spengler, o análogo de um grande organismo que vive um momento de crescimento, um momento de estagnação e que acaba por perecer após o declínio.

Isso não quer dizer que a história da humanidade se reduza ao movimento de um grande declínio geral. Sequer existe, para Spengler, “a humanidade” como um todo, mas apenas diferentes culturas, diferentes formas de vida e visões de mundo compartilhadas por um certo grupo, uma certa espécie ou raça de homens. Devido à sua singularidade, há culturas que convivem numa mesma época, mas se encontram em estados diferentes de seu desenvolvimento vital. Ainda que toda cultura siga o mesmo percurso fatal – o inevitável galgar da mais positiva vitalidade até a mais profunda negatividade da morte –, cada uma possui um destino próprio. Assim como cada vida é impossível de ser repetida, toda cultura revela a singularidade de seu caráter de espécie, de sua disposição natural. À noção iluminista de “progresso”, que supõe uma mesma finalidade para toda a humanidade e é derivada de uma visão de mundo cristã, Spengler opõe a ideia de destino, que se apoia na noção biológica de “vida” de Goethe enquanto desenvolvimento de uma potência singular.

Nietzsche realizou uma crítica muito parecida ao conceito iluminista de história, cujos ideais teriam se realizado com a Revolução Francesa. Para ele, o ano de 1789 marca a vitória do ressentimento judaico-cristão sobre o espírito aristocrático romano. Para criticar os ideais da revolução, Nietzsche (2009, p.39-41) estabelece a contraposição entre Judéia e Roma clássica no § 16 da primeira parte de *Genealogia da Moral*: os judeus teriam sido “o povo sacerdotal do ressentimento *par excellence*, possuído de um gênio moral popular absolutamente sem igual”, enquanto os romanos foram “nobres e fortes, como jamais existiram mais fortes e nobres”. Aqui, a oposição entre o “plebeu” e o “nobre” corresponde também àquela entre “massificação” e “individualidade”. O que é próprio ao indivíduo romano, para Nietzsche, é sua potência para a singularização, seu caráter de nobreza, sua capacidade de separar seu destino individual do destino das massas. Isso se dá, no nobre, por

conta de seu ideal moral de valorização da vida, mesmo naquilo que ela apresenta de mais cruel e aterrorizante⁸⁰.

Certamente, ao contrapor Judeia e Roma desta forma, Nietzsche tece não apenas uma crítica aos valores judaicos, mas principalmente aos cristãos – como fica evidente ao comparar o § 16 da *Genealogia da Moral* com o § 350 da *Gaia Ciência*, onde ele escreve que a Revolução Francesa “pôs o cetro, de maneira total e solene, nas mãos do ‘homem bom’ (da ovelha, do asno, do ganso e de todos os irremediavelmente rasos, ruidosos e maduros para o hospício das ‘ideias modernas’)” (NIETZSCHE, 2012, p.218). Este “homem bom” criticado por Nietzsche se opõe novamente aos homens nobres, não-massificados, que “com prolongada suspeita meditaram sobre o valor da existência e sobre o seu próprio valor”. São estas pessoas “graves, profundas e contemplativas” que devem lutar contra a moral da Igreja calcada numa “desconfiança meridional quanto à natureza do ser humano” – isto é, uma desconfiança em relação à natureza mais cruel e às mais destrutivas forças que caracterizam a vida.

Percebe-se porque Spengler admite sua dívida ao pensamento de Nietzsche: o conceito iluminista de história é criticado por ambos devido à proeminência do conceito goetheano de “vida”. Contra o iluminismo e seus conceitos universais, Spengler propõe que o movimento da história não é o de um progresso da humanidade em direção a um fim maior e comum – ideia que incentivou e legitimou a Revolução Francesa –, mas sim um movimento análogo ao de um organismo em formação. Nietzsche, por sua vez, realiza uma crítica parecida à noção mecânica de uma história teleológica, contrapondo a ela justamente a vida e suas pulsões animais, a-históricas, originárias⁸¹. Contra a lógica do genérico, a potência do singular: esta é a fórmula tanto de Spengler quanto de Nietzsche.

Em ambos há, além disso, uma visão da história que é trágica, na medida em que pressupõe necessariamente que a ação do tempo sobre a vida é a de um inevitável declínio em direção à morte. O indivíduo nobre seria aquele que aceita este caráter trágico da história, de forma que possa viver uma existência feliz, saudável, contemplativa, que aceite a vida tal como ela é e não se deixe levar pela crença otimista de um futuro melhor – seja o

⁸⁰ Justamente por defender o “privilégio dos raros”, Nietzsche (2009, p.41) reconheceu na figura de Napoleão uma reencarnação dos valores morais aristocráticos, “do ideal nobre enquanto tal”; Napoleão é descrito por Nietzsche como “o mais único e mais tardio dos homens”.

⁸¹ Michel Onfray (2014, p.86) resume a crítica de Nietzsche à teoria da história iluminista, muito similar à crítica de Spengler: “Com os homens de 1789, o progresso encontra seus apóstolos e crentes. Estúpida ideia em nome da qual as energias são gratuitamente consumidas. A história não tem sentido – ela é insensata –, a humanidade não tem finalidade, não há projeto, nem teleologia. Nenhum otimismo é possível, esta é a evidência. E, no entanto, os espíritos históricos, ainda que errados, marcam um ponto a mais. Para esses homens iludidos, existe uma matemática do real com a qual é possível construir o futuro”.

paraíso cristão, seja o fim da história marxista e hegeliano. O mau uso que Nietzsche critica nos otimistas – nestes “homens históricos” – é, acima de tudo, a obsessão com que eles se voltam ao passado na esperança de deduzir um futuro mais livre, mais justo, ignorando assim as reais pulsões que constituem a singularidade da vida:

O olhar para o passado os impele para o futuro, acende a sua coragem para manter-se por mais tempo em vida, inflama a esperança de que a justiça ainda está por vir, de que a felicidade está sentada por detrás da montanha para a qual estão se dirigindo. Estes homens históricos acreditam que o sentido da existência se iluminará no decorrer de um *processo*. Assim, apenas por isto, eles só olham para trás a fim de, em meio à consideração do processo até aqui, compreender o presente e aprender a desejar o futuro impetuosamente; eles não sabem o quão a-historicamente eles pensam e agem apesar de toda a sua história, e como mesmo a sua ocupação com a história não se encontra a serviço do conhecimento puro, mas sim da vida (NIETZSCHE, 2003, p.14-15)

O grande defeito desta visão de mundo otimista é que ela ignora todas as pulsões individuais que constituem o ser humano, reduzindo-o à mera condição de engrenagem da grande máquina da história. É em sua *Segunda consideração intempestiva* que Nietzsche (2003, p.5) melhor elabora a defesa de um uso da história para a existência: “Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la”. Aqui, Nietzsche inverte a lógica iluminista: não é a história da humanidade, em seu movimento teleológico, que determina aquilo que o indivíduo é, mas é o indivíduo que, ao utilizar-se do conhecimento histórico de maneira correta, tem a chance de enriquecer e fortalecer sua existência de acordo com sua própria disposição vital.

Seguindo o imperativo de Goethe (apud NIETZSCHE, 2003, p.5) de que “é odioso tudo o que simplesmente me instrui, sem aumentar ou imediatamente vivificar a minha atividade”, Nietzsche acredita que não é a vida que deve se subordinar à história, mas é a história que deve servir à vida. Daí o caráter “intempestivo” da reflexão de Nietzsche: ela se coloca como “inimiga” do seu próprio tempo, na medida em que o homem deve se posicionar frente à história de maneira crítica, incorporando-a não mais do que o necessário à boa formação e à própria saúde. Cada homem precisa, então, firmar sua própria individualidade, dando vazão não apenas ao seu lado histórico, calcado na memória, mas também ao seu lado a-histórico, animal, pulsional, em que a memória se dilui em favor de uma apreensão atemporal do mundo: “podemos ter a capacidade de sentir a-historicamente, de perseverarmos em direção ao mais importante e originário, uma vez que aí reside o fundamento sobre o qual

pode crescer algo reto, saudável e grandioso, algo verdadeiramente humano” (NIETZSCHE, 2003, p.12)

Tanto em Spengler quanto em Nietzsche, portanto, o conceito de vida possui implicações biológicas e fisiológicas, como em Goethe. E é porque a vida biológica está sempre fadada à morte que a existência deve ser considerada sobre um ponto de vista trágico: nenhum homem consegue resistir à força maior do declínio. É aí que o tempo aparece como o desdobrar-se de uma força negativa: quanto mais tempo uma cultura ou um indivíduo guardar consigo, quanto mais acumular memória, tão mais decadente e distante estará deste elemento “original” que constitui a própria potência da vida. O tempo é o grande responsável pela degeneração do que é originário, do que é a-temporal. E aqui é preciso destacar o sentido preciso do termo “original” em Nietzsche e Spengler: trata-se da própria vida, em sua máxima pureza, em sua mais radical objetividade, naquilo que ela tem de mais inumano, de mais animal⁸².

Na *Segunda Intempestiva*, Nietzsche reconhece que o homem precisa reaprender a felicidade com o exemplo dos animais – seres que, por não possuírem memória, são pura natureza. É esta incapacidade de rememorar que, para Nietzsche (2003, p.8), os torna sinceros: “o animal vive a-historicamente: ele passa pelo presente como um número, sem que reste uma estranha quebra. Ele não sabe se disfarçar, não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa senão sincero”. A educação do ser humano é pensada por Nietzsche como a passagem deste estado a-histórico, animal, infantil, ao estado histórico, senil, carregado de memória. Ao deixar de ser criança e tornar-se um adulto, o indivíduo sai de um estado idílico, sem sofrimento, para adentrar num mundo marcado pelo peso da angústia causada pela memória. Como o animal que vive a-historicamente, a criança “ainda não tem nada a negar de passado e brinca entre os gradis do passado e do futuro em uma bem-aventurada cegueira” (NIETZSCHE, 2003, p.8). Mas ao tornar-se capaz de memória, “é preciso que sua brincadeira seja perturbada”, e ele decai deste estado paradisíaco:

⁸² Deve-se atentar para o fato de que o termo “originário” aponta para o entrecruzamento de ideias filosóficas bem próximas, como a “coisa em si” de Kant, a “vontade” de Schopenhauer e, também, o mundo das ideias de Platão – conceitos que influenciaram decisivamente as metafísicas do gênio romântico. Não à toa, a noção de gênio original, no romantismo, se justifica pela crença de que o gênio é ele mesmo uma potência da natureza – ou seja, uma potência não-subjetiva, originária, a-temporal.

cedo demais a criança é arrancada ao esquecimento. Então ela aprende a entender a expressão “foi”, a senha através da qual a luta, o sofrimento e o enfado se aproximam do homem para lembrá-lo o que é no fundo a sua existência – um *imperfectum* que nunca pode ser acabado. Se a morte traz por fim o ansiado esquecer, então ela extingue ao mesmo tempo o presente e a existência, imprimindo, com isto, o selo sobre aquele conhecimento de que a existência é apenas um ininterrupto ter sido, uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se autocontradizer. (NIETZSCHE, 2003, p.8)

O tempo é destrutivo, aqui, por ser um caminhar em direção à morte, um afastamento da origem; depois de morrer, a vida cessa junto com aquele elemento original que a constitui; mas também cessa a memória, que é a causa direta de todo sofrimento humano. Neste sentido, não é um estado paradisíaco que aparece no limite da história, como no modo hegeliano e cristão; não é a vida eterna e a salvação que espera pelo homem ao fim de seu caminhar histórico, mas o cessar de sua existência enquanto puro presente, enquanto animalidade a-histórica. A morte é o findar da vida, não o nascimento para a vida eterna, o retorno a um estado idílico. A existência humana é marcada, para Nietzsche, por esta tendência inevitável à decadência de um estado paradisíaco em direção à morte. O caráter trágico da existência só se garante pela ação degenerativa do tempo, que enfraquece o elemento originário de cada indivíduo, aquela parcela de animalidade que o torna o que ele é.

Se o imperativo da *Bildung* é a do “tornar-se o que se é”, e se o animal é pura natureza que “aparece a todo momento plenamente como é”, então educar-se quer dizer o mesmo que perseguir uma origem, que aqui é tomada como a própria estrutura formal da vida. Se a morte é o processo pelo qual o tempo degenera a potência original, a educação do ser humano deve se dar na aceitação dessa inevitabilidade, mas sempre se apropriando do presente, da pulsão, do que é propriamente animal no homem. Isso não quer dizer que a educação deve simplesmente excluir totalmente a memória, nem que ela seja uma completa imersão em uma dimensão temporal da existência, mas antes o encontro de um equilíbrio entre natureza e história que potencialize a existência. Isso quer dizer: é necessário ao homem selecionar aquilo que é preciso ser esquecido e aquilo que é preciso ser lembrado, é necessário conciliar o “a-histórico” com o “supra-histórico”, para que então se desperte no homem uma dimensão tanto estética quanto espiritual para a vida, que não a reduza à mera “ciência histórica”. É aí que se daria, na formação, a apropriação do tempo cíclico da vida, aquele que não é o do progresso linear e messiânico, mas o do retorno, do ritmo pulsional, daquilo que é simultaneamente eterno e submetido ao poder destrutivo do tempo:

Com a palavra “a-histórico” denomino a arte e a força de poder *esquecer* e de se inserir em um *horizonte* limitado; com a palavra “supra-histórico” denomino os poderes que desviam o olhar do vir a ser e o dirigem ao que dá à existência o caráter do eterno e do estável em sua significação, para a *arte* e a *religião*. A *ciência* – pois é ela que falaria de venenos – vê nesta força, nestes poderes, forças e poderes contrários; pois ela só toma por verdadeira e correta, ou seja, por científica, a consideração das coisas que vê por toda parte algo que veio a ser, algo histórico, e nunca vê um ente, algo eterno; ela vive em uma contradição interna, do mesmo modo contra os poderes eternizantes da arte e da religião, quando odeia o esquecer, a morte do saber, quando procura suspender todas as limitações do horizonte, lançando o homem em um mar de ondas luminosas infinitamente ilimitado, no mar do conhecido vir a ser. [...] Será então que a vida deve dominar o conhecimento, a ciência, ou será que o conhecimento deve dominar a vida? Qual destes dois poderes é o mais elevado e decisivo? Ninguém duvidará: a vida é a mais elevada, o poder dominante, pois um conhecer que aniquila a vida aniquilaria ao mesmo tempo a si mesmo. [...] Assim, a ciência necessita de uma inspeção e de um controle superiores; *uma doutrina da saúde da vida* coloca-se bem ao lado da ciência; e uma sentença desta doutrina da saúde diria: o a-histórico e o supra-histórico são os antídotos naturais contra a asfixia da vida pelo histórico, contra a doença histórica. (NIETZSCHE, 2003, p.95-96)

Percebe-se como a oposição entre a-histórico e supra-histórico, aqui, é equivalente àquela entre “vida” e “arte”, e mesmo entre “dionisíaco” e “apolíneo”, “força vital” e “força plástica”. Somente o homem nobre, o homem forte, o homem capaz de suportar a ação destrutiva do tempo pode realizar a tarefa de união entre as duas instâncias. Seu critério deve sempre ser a vida imediata, o elemento a-histórico, o presente absoluto; ele deve subordinar o tempo à sua própria vontade, ler o passado através das lentes de suas pulsões originárias: “*Somente a partir da suprema força do presente tendes o direito de interpretar o passado: somente na mais intensa tensão de vossas qualidades mais nobres desvendareis o que há no passado digno de ser conhecido e conservado. O igual pelo igual! De outro modo, vós conduzireis o passado para baixo juntamente convosco*” (NIETZSCHE, 2003, p.56). A diferença entre o homem nobre e o homem histórico é que o primeiro submete e incorpora o tempo à sua vontade, às suas pulsões a-históricas, fazendo de sua autoeducação um apropriar-se daquele elemento original que é sua própria vida. O projeto de união entre arte e vida de Kerouac, expresso nos seus romances memorialistas, retoma assim o projeto nietzschiano da formação do homem trágico que submete seu passado às pulsões a-históricas da vida. É por isso que sua escrita é, simultaneamente, “espontânea” e “memorialista”.

3.1.2 Retorno e Redenção Histórica em Kerouac

O tempo é a forma mais pura e barata de condenação

Kerouac, *Visions of Cody*

Se, por um lado, Kerouac aproxima-se de uma visão de mundo cristã ao deixar claro ao longo de sua obra publicada a expectativa por uma espécie de redenção mística, de um retorno do homem ao seu elemento “original” segundo o esquema de um regresso ao paraíso, por outro, sua percepção da existência enquanto um constante decair em direção à morte o aproxima da concepção trágica da vida e da história em Nietzsche e Spengler. O perambular desregrado de *On the Road*, que termina com as visões paradisíacas do México, evidencia que aquilo que se encontra no final da estrada é o retorno às origens, ao elemento original, verdadeiro, sincero, ao a-histórico de que fala Nietzsche, e também à Cultura prenhe de vida que Spengler contrapõe em *The Decline of the West* à Civilização mortificada, degenerada pelo tempo:

Um enorme vale de selva verdejante com amplos campos cultivados surgiu à minha frente. [...] E então subimos a novas altitudes e a região desértica e inculca ressurgiu. [...] Os rapazes dormiam e eu estava ao volante, sozinho em minha eternidade, e a estrada seguia reta como uma flecha. Não era como dirigir pela Carolina, ou pelo Texas, ou pelo Arizona, ou pelo Illinois, mas sim dirigir através do mundo rumo a lugares onde nós finalmente aprenderíamos algo entre os lavradores [Fellahin] indígenas desse mundo, a origem, a força essencial da humanidade básica, primitiva e chorosa que se estende como um cinturão ao redor da barriga equatorial do planeta [...]. Essas pessoas eram indubitavelmente índias e não tinham absolutamente nada a ver com os tais Pedros e Panchos da tola tradição civilizada norte-americana. Tinham maçãs do rosto salientes, olhos oblíquos, gestos suaves; não eram bobos, não eram palhaços; eram grandes e graves indígenas, a fonte básica da humanidade, os pais dela. As ondas são chinesas, mas a terra é coisa dos índios. Tão essencial como as rochas no deserto, são os índios do deserto da “história”. E eles sabiam disso, enquanto passávamos, nós, americanos ostensivamente preguiçosos com os bolsos cheios de dinheiro numa excursão ruidosa por suas terras, eles sabiam quem era o pai e quem era o filho desta primitiva vida terrestre. Porque quando a destruição chegar ao mundo da “história” e o Apocalipse indígena [Apocalypse of the Fellahin] retornar, como tantas vezes já fez, estas pessoas vão continuar olhando para o mundo dessa mesma maneira, de dentro de suas grutas, no México ou em Bali, onde tudo começou e onde Adão foi amamentado e ensinado a compreender. Eram esses meus pensamentos enquanto eu dirigia em direção à escaldante e entorpecida cidade de Gregória.⁸³ (OR-BR, p.340)

⁸³ A great verdant jungle valley with long fields of green crops opened before me. [...] Then we rose in altitude till a kind of desert country began reappearing. [...] The boys were sleeping and I was alone in my eternity at the wheel, and the road ran straight as an arrow. 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

Na tradução brasileira dessa passagem de *On the Road*, foi suprimida a referência direta de Kerouac ao termo “Fellahin”, conceito usado por Spengler em *The Decline of the West*. Ainda que a opção por “lavradores” e “indígenas” se aproxime razoavelmente do uso dado por Kerouac nesta situação do romance, há um sentido muito mais específico no contexto da filosofia da história de Spengler: os Fellahin são povos pós-históricos, restos decadentes de altas civilizações que retornaram a um estado primitivo, a um estilo de vida rural próprio do contato direto do homem com a terra. Ao contrário de Spengler, que os via de maneira negativa, entendidos como meros povos residuais, Kerouac dá conotações positivas aos Fellahin, reconhecendo neles aquela força primitiva que a alta civilização americana perdeu devido ao acúmulo de história. Daí a descrição dos mexicanos como pessoas que “não tinham absolutamente nada a ver com os tais Pedros e Panchos da tola tradição civilizada norte-americana”, justamente pela sua proximidade com “a origem, a força essencial da humanidade básica, primitiva”. Seguindo a filosofia da história tanto de Nietzsche na *Segunda Intempestiva* quanto de Spengler em *The Decline of the West*, Kerouac caracteriza os indígenas mexicanos enquanto seres puramente naturais, essenciais “como as rochas no deserto”, indivíduos que pairam no “deserto da história”; por isso também Kerouac contempla a paisagem do México “sozinho” em sua “eternidade”, como que numa tentativa de transcender as limitações impostas pelo tempo degenerador.

O fato dos americanos Sal Paradise e Dean Moriarty se dirigirem ao encontro deste povo indígena, que simboliza as pulsões mais originárias, pode ser entendido como uma metáfora do próprio movimento da história em direção ao “apocalipse dos Fellahin”. Através da metáfora da estrada “reta como uma flecha” que desemboca nas terras indígenas “primitivas”, Kerouac funde uma concepção do tempo messiânica (linear) com uma concepção mítica (cíclica). O destino da civilização americana seria o da autodestruição, que conduziria ao nascimento de uma nova era paradisíaca, um retorno à “eternidade” do jardim do Éden. Por isso, ao fim desta jornada em busca do próprio ser da América, o que se

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 [...]. These people were unmistakably Indians and were not at all like the Pedros and Panchos of silly civilized American lore – they had high cheekbones, and slanted eyes, and soft ways; they were not fools, they were not clowns; they were great, grave Indians and they were the source of mankind and the fathers of it. The waves are Chinese, but the earth is an Indian thing. As essential as rocks in the desert are they in the desert of “history”. 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 destruction comes to the world of “history” and the Apocalypse of the Fellahin returns once more as so many times before, 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. These were my growing thoughts as I drove the car into the hot, sunbaked town of Gregoria. (OR, p.252-253)

encontra na verdade é o México arcaico, onde se realiza enfim a redenção de todos os pecados. O desenrolar da narrativa segue o esquema do retorno, numa grande analogia com o movimento da história, que parte da morte da civilização americana em direção ao renascimento de um povo mais próximo do elemento primitivo, de contato direto do homem com a terra, a natureza, a vida.

O apocalipse dos Fellahin aparece então como um evento natural, determinado pelo próprio movimento trágico do tempo, em que velhas civilizações dão lugar a novas culturas prenes de potência criativa; é por isso que Kerouac insinua que este apocalipse vai “retornar”, e que já aconteceu “tantas vezes”. Mas também segue o esquema cristão, no qual a morte nada mais é que um retorno à vida eterna. O México é, portanto, o *destino histórico* da América, assim como é o destino geográfico da viagem dos americanos Sal e Dean. Neste alinhamento entre tempo e espaço, o “mundo da história” – ou seja, o mundo carregado de memória e excessivamente civilizado – daria lugar a um mundo completamente a-histórico, pulsional, original, representado aqui pela figura de um Adão sábio, pronto para aprender uma nova forma de vida, uma vida pautada pelo elemento a-histórico. Certamente, esta leitura de um retorno messiânico é contrária à teoria de Spengler (1928a, p.21), para quem “cada cultura possui suas próprias novas possibilidades de auto-expressão que nascem, amadurecem, decaem, e nunca mais retornam”.

A interpretação gnóstica do termo Fellahin como povo pós-apocalíptico que retorna ao paraíso segundo a crença cristã da ressurreição para a vida eterna é indicada pelo próprio Kerouac, em passagem de um diário de 1963 em que reflete sobre o seu método de escrita espontânea:

A propósito, a escrita espontânea do modo como a realizei era uma tentativa de imitar o fluxo sagrado de Deus, do jeito que ele faz ao correr por mundos, mas nenhuma mente humana pode ser tão rápida assim, apesar de eu ter tentado jurar nunca parar & especialmente nunca revisar – Eu sempre tenho pausado um pouco, mesmo em *Old Angel Midnight*, então talvez eu possa seguir um fluxo mais devagar agora, (mas ainda nunca revisando), já que, de qualquer maneira, é realmente impossível escrever mais rápido que a mente – E na escrita você pode apenas afirmar fatos, não visões, como as visões da mente sob efeito da mescalina, implosões rápidas como relâmpago, explosões se tumultuando... coisas que apenas um cérebro projetor super-encelográfico-eletrônico pode registrar numa tela tridimensional do futuro em que as pessoas, já cansadas de afirmações & palavras & teorias, serão capazes de “se ligar no Kerouac ou Shmerouak & apenas observar – essa humanidade final que há de alcançar Deus e provavelmente gozará em cima de tapetes gregos de grama, para além de ruínas rococós do mundo histórico, para além de mísseis nucleares e tetos de auditórios & pavilhões de guerra,

eles vão paradisiar no jardim do Éden no Milênio dos Meck Fellaheen – que provavelmente será o tempo em que

DEUS
VAI
CHAMAR
OS
SEUS
DE VOLTA

do mesmo jeito com que no fim de um filme a imagem elétrica sobre a tela se projeta de volta ao projetor e o show acabou (você pode realmente ver a eletricidade deixar a tela & num átimo voltar pra sala de projeção, a desenhar na fumacenta luz como uma rede de pescador)⁸⁴ (NYPL, 58.5)

Nesta passagem do diário de 1963 muito posterior à publicação de *On the Road*, Kerouac concebe a escrita espontânea como o modo de expressão poética mais próximo da própria maneira como Deus pensa; escrever espontaneamente é realmente tentar reproduzir o pensamento de um ser divino. Mas mais que isso, a espontaneidade é um caráter próprio de toda uma cultura pós-apocalíptica; ela é o resultado direto do movimento circular da história no ocidente. A falta de espiritualidade da alta civilização americana, seu apego ao mundo da técnica, da mercadoria e do dinheiro, sua demonstração gratuita de poder pela guerra e pela destruição, será enfim superada. Depois que os homens redescobrirem sua espiritualidade, vão também poder se expressar de uma forma mais espontânea, mais rápida, mais sincera, mais próxima do divino: sua fala será tão original e criativa quanto a fala de Deus. Vê-se como Kerouac assimilou assim, em sua obra, os temas da centelha divina e do gênio romântico, visto que sua escrita tenta emular justamente a fala do criador, do demiurgo que, pela linguagem original, é capaz de dar forma ao mundo.

⁸⁴ Incidentally, spontaneous writing as I've done it was an attempt to imitate the holy flow of God, as he does it while running worlds, but no human mind can be that fast, tho I tried making a vow never to pause & especially never to revise – I have always paused a little bit even in *Old Angel Midnight* so maybe I can go a slower flow now, (however never rewriting), since it's impossible to really write as fast as the mind anyway – And in writing you can only do the statements not the visions, like the visions of the mind on mescaline, lightning fast implosions, explosions rioting.. stuff that only a super-encephalographic- electronic brain projector could record on a 3-dimensional screen of the future when people, sick of statements & words, & theories, will be able to “tune in on Kerouac or Shmerouak” & just watch – that final mankind that shall have reached God will probably be basking on greek carpets of grass over the rococo ruins of the historic world, over missile silos & auditorium roofs & war pavilions they'll be Garden-of-Edening in the Millenium of the Meck Fellaheen – which will probably be the time when

GOD
WILL
CALL
HIS
SUBJECTS
BACK –

just like when at the end of a movie the electrical picture on the screen streams back to the projector and the show is over (you can actually see the electricity leave the screen & rush back to the projection booth, drawing in the smoky spotlight like fisherman's net) –

Certamente, é por meio desta reflexão histórica sobre um povo pós-apocalíptico cujo destino é o retorno às origens que se pode entender o uso do termo “geração beat” por Kerouac. Há uma relação direta entre este termo e a filosofia da história de Spengler, como o próprio Kerouac deixou explícito em um artigo para a revista *Escapade* de março de 1957:

Quanto à análise de seu significado [da *Geração Beat*] [...] quem sabe? Até mesmo neste estágio tardio da civilização, quando o dinheiro é a única coisa que realmente importa pra todos, penso que talvez a Beat seja a Segunda Religiosidade que Oswald Spengler profetizou para o ocidente (na América, última morada de Fausto), porque há elementos de uma oculta significação religiosa que estão a caminho, por exemplo um cara como Stan Getz, o mais alto gênio do jazz de sua geração ‘beat’, que depois de ter entrado em cana por tentar assaltar uma farmácia, repentinamente teve visões de Deus e se arrependeu. Estranhas conversas que ouvimos entre os primeiros *hipsters* sobre o “fim do mundo” e o “segundo advento”, sobre “visões chapadas” e até sobre visitas, todos crentes, todos inspirados e fervorosos e livres do Materialismo Burguês-Boêmio. (KEROUAC apud WILLER, 2014, p.37)

O conceito de “segunda religiosidade”, em Spengler, se aproxima bastante do conceito de Fellahin: ambos são resíduos históricos, resultado direto da decadência de altas civilizações. Na interpretação de Kerouac, os *hipsters* que perambulam pelas ruas, os vagabundos sofrendores que perderam suas famílias, os músicos que tocam seu jazz nos confins subterrâneos, todos esses indivíduos são a expressão histórica da decadência da alta civilização, onde impera o “materialismo Burguês-Boêmio”. A “segunda religiosidade” é uma espécie de reação histórica ao estilo de vida burguês, que resume a existência ao acúmulo de capital e à dominação técnica sobre a natureza. Ao dizer que a América é “a última morada de Fausto”, Kerouac está se apropriando do conceito de “faustiano” de Spengler para denunciar o caráter burguês e dominador da sociedade americana. O retorno dos valores religiosos é entendido por Kerouac como uma tendência geral, de toda uma geração que se distancia cada vez mais dos valores da civilização para retornar a um modo de vida mais elementar, mais arcaico, mais original. Não à toa, o personagem que exemplifica esta geração é Stan Getz, um “gênio do jazz”, que se arrependeu dos seus pecados após ter tido “visões” de Deus, libertando-se do “materialismo burguês-boêmio”: é justamente por estar mais próximo do divino e do originário que Getz é um “gênio”, um artista original com alto poder de criação e de intuição divinatória. Assim, entre os traços que distinguem a geração beat, para Kerouac, estão a crença, a inspiração, a fervorosidade – todos os elementos que, para Spengler, definem uma cultura jovem e potente, carregada pela positividade da vida.

É preciso reconhecer que, ao enaltecer um retorno ao que é originário e paradisíaco, Kerouac utiliza os termos “Fellahin” e “segunda religiosidade” quase que numa desleitura de Spengler – isso quer dizer: Kerouac cristianiza Spengler, cuja filosofia da história se pauta pela tentativa de superar o esquema iluminista da história que, para ele, é devedor do pensamento gnóstico e cristão. Por serem o resultado da decadência de uma civilização cuja força criativa já está extinta, os Fellahin são para Spengler um povo já “estéril”; suas potências criativas – ou seja, suas forças vitais – foram minadas pelo excesso de consciência, de racionalidade e de memória característicos de civilizações avançadas.

Esta tese é posta por Spengler em termos realmente populacionais e biológicos: os Fellahin são a etapa posterior de uma civilização já decadente, em que a reprodução não é mais um problema relevante. As mulheres deixam de assumir o papel de mães, os homens começam a ponderar as vantagens e desvantagens de se ter filhos, e assim a tendência natural da vida em expandir-se e reproduzir-se é freada pelo excesso de inteligência, de pensamento, de raciocínio, de ciência. Depois que o homem passa a refletir sobre os rumos da existência em termos mecânicos de “causa e efeito”, as manifestações espontâneas da vida se enfraquecem. Aquela pulsão original que regula a dinâmica da vida – a pulsão que, para Spengler, advém do próprio ritmo do corpo, do batimento do coração, do sangue que circula nas veias – dá lugar a uma estagnação fria: aquilo que era propriamente dinâmico na cultura, seu caráter “animal”, sua tensão, é substituído por uma mera existência estagnada, vegetal, relaxada:

Quando um povo altamente cultivado mal se dá conta de que começa a se preocupar em ‘ter filhos’ como uma questão de ‘prós’ e ‘contras’, é porque se chegou a um limite. Pois a natureza não conhece nada como *prós* e *contras*. Em todo lugar onde a vida é atuante, reina uma lógica orgânica interna, um ‘it’, uma pulsão que é extremamente independente do ser-consciente [waking being] e suas relações de causa e efeito. A proliferação abundante de povos primitivos é um *fenômeno natural*, que não se pensa a respeito, muito menos se julga de acordo com sua utilidade ou inutilidade. Quando razões devem ser levantadas sobre tudo o que diz respeito à vida, a vida mesma se torna questionável. Neste ponto começa a limitação prudente do número de nascimentos. [...] Neste momento, todas as civilizações entram num estágio de espantosa despopulação, que dura por séculos. Toda a pirâmide do homem cultural desaparece, desmorona de cima para baixo, primeiro as cidades cosmopolitas [world-cities], depois as formas provincianas, e finalmente a terra mesma, cujo melhor sangue foi dispendiosamente derramado nos vilarejos, apenas para reforçá-los por um tempo. Ao fim, apenas o sangue primitivo permanece, vivo, mas destituído de seus elementos mais fortes e promissores. Este resíduo é o *tipo Fellah*. (SPENGLER, 1928b, p.104-105)

Na exposição sobre os Fellahin feita por Spengler, a força criativa própria da natureza – que é contraposta à racionalidade mecânica e técnica – é descrita simplesmente pelo uso do pronome “it”, que não possui um equivalente exato na língua portuguesa. Trata-se de um *shifter*, um pronome neutro, nem masculino, nem feminino, que serve para designar objetos, seres não-humanos, ideias abstratas, etc. Neste caso, o uso do “it” indica que esta pulsão que rege a vida, esta “lógica orgânica”, é ininteligível, justamente por estar para além dos limites de uma apreensão racional, analítica. Por isso a descrição meramente pronominal, que indica, aponta, infere, mas jamais descreve, delimita, define. À luz desta passagem de Spengler, podemos entender porque Kerouac usa o mesmo termo em uma das mais famosas e comentadas passagens de *On the Road*, onde Dean Moriarty e Sal Paradise relembram a performance 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” – Dean já não podia prosseguir; suave a cântaros depois de ter me contado tudo isso⁸⁵. (OR-BR, p.254)

Willer (2014, p.69) interpretou o IT de Kerouac à luz do conceito platônico de anamnese, da experiência da iluminação órfica: “é algo imponderável, impossível de ser descrito no modo discursivo, porém captado através da audição de um inspirado clarinetista [...] O músico equivale a Orfeu, capaz, através do poder de sua lira, de fazer a viagem de ida e volta”. Certamente, a noção de que o saxofonista, ao tocar, revolve “lembranças de ideias” e

⁸⁵ “Now, man, that alto man last night had IT – he held it once he found it; I’ve never seen a guy who could hold so long”. I wanted to know what “IT” meant. “Ah well” – Dean laughed – “now you’re asking me impon-de-rables – ahem Here’s a guy and everybody’s there, right? Up to him to put down what’s on everybody’s mind. He starts the first chorus, then 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 a sudden somewhere in the middle chorus he *gets it* – everybody looks up and knows; they listen; he picks it up and carries. Time stops. He’s filling empty space with the substance of our lives, confessions filling of his bellybottom strain, remembrance of ideas, rehashes of his old blowing. He has to blow across bridges and come back and do it with such infinite feeling soul-explanatory for the tune of the moment that everybody knows it’s not the tune that counts but IT –” Dean could go no further; he was sweating telling about it. (OR, p.185-6)

explora “as profundezas da alma” é inegavelmente uma referência à anamnese platônica, ao conhecimento arcaico, místico, inspirado, cuja potência advém, segundo a mitologia grega, de Mnemosine, a deusa da memória e mãe das musas. Willer (2014, p.69) faz a importante menção de que as musas, na mitologia, não são apenas “as regentes das artes”, mas também “instauradoras ou criadoras do mundo e do próprio cosmos”. Isso quer dizer que, ao falar de uma rememoração de vidas passadas no momento da criação artística, Kerouac estaria apontando não só para uma relação direta entre inspiração poética e experiência mística, mas também para um tipo de conhecimento não-racional, não-dialético, capaz de revelar mistérios cósmicos, originários, para além da mera apreensão fenomênica da realidade. Entrar em contato com o originário é conhecer os mistérios que se escondem para além dos limites de nossa racionalidade, é intuir a própria essência do mundo.⁸⁶

Mas o IT também pode ser entendido ao modo spengleriano e nietzschiano, enquanto a pulsão vital do saxofonista que, segundo os ritmos do seu próprio ser, pela batida de seu coração, se conecta organicamente com o resto do cosmos. Se por um lado, o saxofonista se vale da rememoração arcaica quando faz “confissões vindas do âmago de seu umbigo, lembranças de ideias, reinterpretações de velhos sopros”, por outro, ele também se entrega em êxtase a um esvaziamento da memória, um apagamento da própria consciência desperta, de seu “*waking-being*”. E é por isso que, ao esquecer de si mesmo, “o tempo para”. Quando ultrapassa os limites da consciência temporal, da memória causadora de sofrimento, o saxofonista se lança a uma experiência de contato com o mundo originário, que é pleno presente, plena existência animal, a-histórica. É a própria “substância de nossas vidas” em sua mais radical crueza que se expressa em sua performance e “preenche o espaço vazio” – espaço, aqui, que se opõe ao tempo, como a objetividade à subjetividade, o a-histórico à memória, o presente ao passado. Tal experiência remete a como Nietzsche, tratando do coro trágico da Grécia arcaica em o *Nascimento da Tragédia*, se vale da noção de “esquecimento” para descrever o efeito letárgico que levaria o sujeito em êxtase a entrar diretamente em contato com a “vontade” da natureza – aquilo que, segundo a filosofia de Schopenhauer, constitui o âmbito do ser, de tudo que ultrapassa o meramente fenomênico:

⁸⁶ Segundo Paisse (apud WILLER, 2014, p.68), “o fenômeno da reminiscência não é mais [...] um exercício dialético, obra exclusiva da razão raciocinante. Não é mais apenas o fruto de uma atividade puramente intelectual; pertence ao domínio do irracional no qual podemos incluir a inspiração, a intuição e a divinação. Constitui um processo de conhecimentos de ordem mística cujos critérios se distinguem daqueles que inspiram e regem a atividade racional”.

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. (NIETZSCHE, 2007, p.52)

O fato desta experiência ser comparada a “confissões vindas do âmago de seu umbigo”, a uma exploração das “profundezas da alma”, ainda que soe bastante platônico e cristão, também não se afasta muito do pensamento spengleriano. De fato, em sua análise fisionômica da história da matemática, Spengler (1928a, p.69) afirmou que “em toda ciência, seja no seu objetivo ou em seu conteúdo, o homem conta a história de si mesmo. A experiência científica é autoconhecimento espiritual”. Por isso, para entender a história de uma cultura, é preciso entender a expressão orgânica da vida dos indivíduos que a compõem – isto é, seu caráter de raça. “Ele [o cientista] é o porta-voz de uma cultura que nos conta sobre ela através de si mesmo, e ele pertence, enquanto personalidade, enquanto alma, enquanto descobridor, pensador e criador, à fisionomia daquela cultura”. Mas esta “alma” de que fala Spengler, na verdade, não é algo metafísico; a alma é antes o próprio modo de ser do indivíduo, determinado inconscientemente por seu caráter biológico de espécie. Ao contrário do platonismo e do cartesianismo, em que corpo e alma estão cindidos em planos diferentes, Spengler identifica a alma como uma expressão do próprio corpo, uma parte inconsciente que define o modo de ser de cada indivíduo e que se expressa inevitavelmente em seu pensamento consciente:

O que é visível em primeiro plano na história, portanto, tem a mesma importância que os fenômenos exteriores do homem individual (sua postura, seu comportamento, seu ar, seus passos, seu modo de falar e escrever), tão nítidos quanto aquilo que diz ou escreve. Para o “conhecimento do homem”, estas coisas existem e são importantes. O corpo e todas as suas elaborações – definidas, “sidas” [become] e *mortais* como são – são a expressão da alma. Mas de agora em diante o “conhecimento do homem” implica também o conhecimento destes organismos humanos superlativos que eu chamo de culturas, e também de seu semblante, seu discurso, seus atos – termos que remetem ao mesmo sentido de quando tratamos de um único indivíduo. (SPENGLER, 1928a, p.69)

Se pensarmos que *On the Road* é um romance em que a própria América é descrita enquanto um poema, ao modo wolfeano, perceberemos que ao falar do “IT” do saxofonista, Kerouac também está descrevendo a cultura de seu país. Tanto Dean Moriarty quanto Sal Paradise dão vazão, ao longo de todo o romance, a esta pulsão própria da “alma” americana, que se define, para Kerouac, pela expressão sincera e confessional, mais próxima

da origem. É inegável que a passagem é extremamente metapoética, e remete ao próprio modo como Kerouac escreve seus romances em prosa espontânea. Mas, mais que isso, o texto aponta também para como a escrita de Kerouac é, para ele, o mais próximo possível daquilo que é própria expressão da alma americana. Os personagens vão se conectando uns aos outros devido àquilo que compartilham inconscientemente: Sal escreve extasiado sobre a confissão extasiada de Dean, que relembra o solo extasiado e confessional do saxofonista. Todos eles, então, compartilham esta pulsão, este elemento original, esta “batida” [beat], que os torna o que são e que os conectam a uma mesma cultura, a uma mesma geração, a um mesmo destino.

Tal relação orgânica entre o indivíduo e sua cultura está no coração do projeto de Kerouac de escrever toda a lenda de Duluoz enquanto um gigantesco *Bildungsroman*. Em uma pequena introdução a *Visions of Cody*, Kerouac deixa esta ideia bem explícita, ao revelar que sua prosa espontânea se uniria às suas “visões da América”. O modo de alcançar este objetivo se daria pela descrição aprofundada do caráter metafísico (a alma) de Cody – o nome dado a Neal Cassady, que em *On the Road* era Dean Moriarty – “em sua relação com a América genérica”:

Visões de Cody é um estudo de 600 páginas sobre o herói de *On the Road*, “Dean Moriarty”, que agora se chama “Cody Pomeray”. Eu queria pôr a mão num longo hino que juntasse minha visão da América às palavras que fluem segundo o método da prosa espontânea moderna. Em vez de um registro horizontal das viagens na estrada, eu queria um estudo vertical e metafísico da natureza de Cody e de sua relação com a “América” em geral. Esse sentimento logo pode se tornar obsoleto já que a América está entrando no período de Alta Civilização e em breve ninguém mais vai ter momentos sentimentais nem poéticos por conta de trens ou do orvalho nas cercas ao amanhecer no Missouri. Esse é um livro da minha juventude (1951) baseado na minha crença na bondade do herói e na posição dele como arquétipo do Homem Americano.⁸⁷ (VC-BR, p 15).

Visions of Cody e *On the Road* são romances que compartilham de um mesmo processo criativo. Por algum tempo, Kerouac chegou a escrever *Visions* sem a intenção de que fosse um romance diferente de *On the Road*. Por isso, a ideia de que Neal Cassady serve como um “americano arquetípico” é comum aos dois romances. É decisiva

⁸⁷ *Visions of Cody* is a 600-page character study of the hero of *On the Road*, “Dean Moriarty”, whose name now is “Cody Pomeray”. I wanted to put my hand to an enormous paean which would unite my vision of America with words spilled out in the modern spontaneous method. Instead of just a horizontal account of travels on the road, I wanted a vertical, metaphysical study of Cody’s character and its relationship to the general “America”. This feeling may soon be obsolete as America enters its High Civilization period and no one will get sentimental or poetic any more about trains and dew on fences at dawn in Missouri. This is a youthful book (1951) and it was based on my belief in the goodness of the hero and his position as an archetypal American Man. (VOC, s/p)

aqui a referência a Spengler, quando Kerouac afirma que “este sentimento logo será obsoleto” devido ao iminente declínio da civilização americana: isto aponta para a importância, em seu pensamento, da ideia de que a expressão de uma cultura advém dos traços mais característicos de seus indivíduos, de sua potência vital, que tende a extinguir-se com a vida destes personagens. Kerouac admite uma relação orgânica entre o microcosmo da vida individual e a o macrocosmo das culturas em formação, ao modo spengleriano, que serve de fio condutor para a escrita de suas obras.

No entanto, enquanto Nietzsche e Spengler não aceitam que o fim da vida indique um “retorno” ao estado paradisíaco, mas sim a diluição no nada da morte, Kerouac interpreta a leitura trágica da história nos dois autores sob o ponto de vista cristão, de que a morte levaria à redenção, ao reencontro com a origem metafísica. Daí sua desleitura dos Fellahin como povos prenes de vida, que possuem em si aquela pulsão criadora que caracteriza formalmente a vida. Para Spengler, os Fellahin estão *distantes* da origem, pois se aproximam da morte, que opera o afinamento do elemento original; para Kerouac, os Fellahin *retornam* à origem, uma vez que a morte, segundo seu imaginário cristão, é marcado pelo retorno ao paraíso, à redenção, à vida eterna. Aquilo que se avista, após a morte, é a própria potência originária da vida. Seja pelo viés místico, seja pela concepção trágica da vida, o que está sendo ressaltado é proeminência de um elemento tomado como “original”, que é oposto ao da experiência dialética do tempo linear e progressivo da sociedade burguesa⁸⁸.

Se *The Legend of Duluoz* é um gigantesco épico moderno, ao modo do *Ulisses*, de Joyce, em que a América é elevada a material poético pela visão e perspectiva de um único indivíduo, isto se deve, em grande parte, à compreensão de Kerouac de que a literatura deve ser, ela mesma, a confissão de uma vida individual que se liga organicamente à sua cultura, ao seu ambiente, à sua geração – o que faz de Kerouac um descendente direto da tradição do *Bildungsroman*, que ele certamente incorporou via Spengler, Nietzsche e Goethe. Na verdade, esta ideia spengleriana de um espelhamento entre microcosmo e macrocosmo está dada para Kerouac desde a escrita dos seus primeiros textos e, de fato, foi ela quem

⁸⁸ Um comentário do romancista John Clellon Holmes (apud GIFFORD; LEE, 1994, p.124-5) sobre o modo de ser frenético e pulsional de Neal Cassady parece captar perfeitamente o profundo interesse de Kerouac por transformá-lo em personagem literário: “Neal queria abolir o tempo – por isso a música estava sempre rolando”. A abolição do tempo linear pelo ritmo musical: eis aí a valorização do elemento original e a-histórico tratado por Spengler em *The Decline of the West* e que Kerouac consagrou em sua ficcionalização de Neal Cassady como arquétipo do homem americano. A este respeito, conferir também o subcapítulo 4.2.1 dessa tese, “Viagem pelo vasto mundo: *The Haunted Life* e *The Sea is My Brother*”, onde discuto as semelhanças formais entre o Dean Moriarty de *On the Road* e os personagens de romances de Kerouac anteriores a seu primeiro contato com Neal Cassady.

orientou todo o processo de criação de *The Town and the City*, bem como o seu próprio processo de formação enquanto indivíduo e artista. É possível mostrar que entre os processos de criação de *The Town and the City* e de *On the Road* existe um corte radical, uma diferença fundamental no modo como Kerouac concebe seu projeto literário. Mas este corte não é a exclusão destas ideias spenglerianas; pelo contrário, trata-se de sua intensificação e radicalização.

The Duluoz Legend é, por isso, a grande narração do destino histórico da América, que se confunde com o destino dos indivíduos que compõem a geração de Kerouac, a geração “beat”, a mais próxima da “batida” do coração, do elemento originário que o indivíduo nobre incorpora à sua formação intempestiva. Por isso, vários livros da lenda têm como foco um certo personagem que Kerouac conheceu e observou exaustivamente – sendo que em alguns deles, este indivíduo é o próprio autor. Sob os olhos de Kerouac, a América se faz literatura: é a alma microscópica dos indivíduos que se concilia, na narrativa, com a alma macroscópica do país. É partindo disso que Kerouac chegará, em 1951, ao imperativo da literatura enquanto forma de confissão não-ficcional: nascerá então o conceito de escrita espontânea, que para Kerouac é a culminação do próprio destino da criação literária do ocidente, segundo a profecia de Goethe “de que em algum momento a literatura ocidental se transformaria numa forma pura de confissão”⁸⁹ (NYPL, 12.40). O destino da América e o destino da literatura se cruzam, assim, na batida de sua experiência literária.

3.2 A SOLIDÃO DA CRIAÇÃO

esqueça & ignore o que outros dizem
ao te elogiar ou criticar – eles andam
na escuridão⁹⁰

Kerouac, *Diary #11*

Longe de ser um mero apego egoísta do sujeito consigo mesmo, a entrega de Kerouac à sua experiência literária deve ser entendida no horizonte da história do ser da obra de arte moderna. Seu projeto da escrita espontânea, simbolizado em *On the Road* pela perseguição infinita pelo IT, é idêntico à própria *quête* (busca) da poesia moderna, tal como Agamben (2007, p. 92-93) a entende em *Estâncias* em referência ao conceito romântico de ironia:

⁸⁹ the prophecy Goethe made that true Western literature would come in the form of pure confession, eventually.

⁹⁰ forget & ignore what others say in praise or criticism of you – they walk in darkness. (NYPL, 56.11)

Benn comenta justamente, no seu ensaio sobre os *Problemi del lirismo* (1951), que todos os poetas modernos, desde Poe, passando por Mallarmé, até Valéry e Pound, parecem atribuir ao processo da criação o mesmo interesse que eles atribuem à própria obra. Preocupação semelhante observa-se em um dos mestres da nova poesia norte-americana, William Carlos Williams (cujo *Patterson* é, talvez, com *The Age of Anxiety*, de Auden, a mais bem-sucedida tentativa de poema longo na poesia contemporânea). “The writing is nothing, the being | in a position to write... is nine tenths | of the difficulty” [“O escrever é nada, o estar | na posição para escrever... é nove décimos | da dificuldade”]. É interessante observar que a reificação do processo criativo nasce precisamente da recusa da reificação implícita em toda obra de arte. Assim, Dada, que procura constantemente negar o objeto artístico e abolir a própria ideia de “obra”, acaba mercadorizando paradoxalmente a própria atividade espiritual (cf. TZARA. *Essai sur la situation de poésie* [1931]). O mesmo pode ser dito dos situacionistas que, na tentativa de abolir a arte realizando-a, acabam pelo contrário dilatando-a para a existência humana inteira. A origem desse fenômeno encontra-se provavelmente nas teorias de Schlegel e de Solger sobre a chamada “ironia romântica”, que se baseava precisamente sobre o fato de se assumir a superioridade do artista (ou seja, do processo criativo) com respeito à sua obra, e levava a uma espécie de referência negativa constante entre a expressão e o não expresso, comparável a uma reserva mental.

A passagem de *On the Road* onde o IT é invocado a partir da descrição do solo extasiado de um saxofonista é uma das mais comentadas pela crítica literária dedicada à obra de Kerouac. Isso se deve, certamente, porque através da descrição da performance musical, o próprio projeto da escrita espontânea é apresentado numa explícita reflexão metapoética que remete o leitor à técnica de composição do romance. Entender aquilo que Kerouac chama de IT é fundamental para compreender todo o projeto de *The Legend of Duluoz*, que se pautava numa homologia formal entre a escrita literária e o improviso característico do jazz, entendido por Kerouac como confissão guiada por uma pulsão originária. Por isso, vários críticos diferentes apresentaram suas interpretações para o sentido do termo, de acordo com a análise daquilo que reconhecem como o elemento mais fundamental não só do conteúdo dos romances, mas do próprio projeto da escrita espontânea.

Uma análise bastante coerente do problema foi feita por Regina Weinreich em seu estudo precursor, *Kerouac's Spontaneous Poetics*, onde se esforça em mostrar que a estrutura narrativa de *On the Road* se configura a partir do projeto de elevar a vida ao estatuto de mito, mas sempre a partir de uma crítica às “tautologias convencionais cristãs que se tornam insuportáveis quando noções modernistas interrompem a pressuposição de absolutos e autoridade, de Deus, governo, e do Bem” (WEINREICH, 1984, p.51). A leitura é coerente, na medida em que o IT pode ser entendido a partir do diálogo com as obras de Spengler e Nietzsche, que foram profundos críticos dos valores cristãos. Essa tentativa de modernizar a

linguagem é o que conduz à solução narrativa em que os personagens principais se lançam a uma aventura cujo sentido é determinado por uma *quest*, uma demanda, uma busca incessante para cumprir uma missão, que nunca é efetivamente alcançada, ao contrário das novelas de cavalaria cristãs, que seguem a estrutura linear da revelação messiânica. Mas, como se viu, Nietzsche e Spengler foram cristianizados por Kerouac, cuja concepção do tempo é tanto messiânica quanto cíclica. Devemos entender então que essa crítica aos valores eternos apontada por Weinreich se dá não no esvaziamento da ideia de divindade, mas justamente na maneira como Kerouac reconfigura a noção de divino a partir de seu diálogo com estes críticos da modernidade.

Por isso, a *quest* pelo divino se apresenta, no romance, de acordo com o tempo do eterno retorno, em que os personagens experimentam diferentes aventuras, jamais alcançando uma plenitude idêntica a si mesma. Por elevar-se à forma de mito, o tempo narrativo do romance de Kerouac, que começa com a desilusão do rompimento com a mulher e termina com invocação elegíaca do companheiro de aventuras, rompe com a estrutura teleológica dos romances de cavalaria. Ao invés dela, o tempo narrativo segue uma forma circular, por conta das sucessivas experiências de morte e renascimento dos heróis do romance: “Se a narrativa começa com a imagem do colapso e, em seu esquema geral, funciona a partir do padrão circular do construir e colapsar contínuo, a ação heróica não tem relação com façanhas valorosas. [...] Em nenhuma parte de *On the Road* percebemos que um incidente torna-se mais ou menos dramático ou iluminador que outro, seja para o narrador, seja para o leitor” (WEINREICH, 1984, p.51).

A intuição de Weinreich se torna mais coerente ainda quando nos remetemos ao manuscrito original, onde não é o colapso da separação da mulher que abre o texto, mas a morte do pai, que faz com que Kerouac experimente a “medonha sensação de que tudo estava morto”⁹¹ (OS-BR, p.125). Se tomarmos a perda do pai como metáfora para a “morte de Deus”, do esvaziamento dos valores e da legitimação das autoridades, veremos que este motivo é o que faz Kerouac tomar seu encontro com Neal Cassady como uma nova etapa de sua existência, que ele chama de “vida sobre a estrada”⁹² (OS-BR, p.125). A estrada aparece então como a metáfora do encontro do sujeito com um mundo esvaziado de seus valores metafísicos, ou seja, o mundo da experiência, da realização da vida.

⁹¹ my awful feeling that everything was dead. (OS, p.109)

⁹² life on the road (OS, p.109)

Não à toa, a primeira página do romance apresenta o companheiro de aventuras Neal Cassady como um garoto hedonista que queria saber “tudo sobre Nietzsche”⁹³ (OS-BR, p.125). A superposição entre as figuras de Nietzsche e de Neal Cassady, e seu encontro logo em seguida à morte do pai, indica que a experiência com a estrada é justamente o encontro com um mundo no qual Deus está morto. Toda a narrativa se dará como uma busca incessante de fundar novos valores, que nunca será realizada efetivamente. Daí as sucessivas experiências de morte e renascimento que Kerouac experimenta ao longo da narrativa.

O tom melancólico da passagem que fecha o romance, invocando o pai de Neal Cassady como “o pai que jamais encontramos”⁹⁴ (OS-BR, p.461), nos apresenta à condição sujeito moderno, incapaz de reestabelecer os valores perdidos, que aqui são metaforizados pela ausência do pai. A melancolia de Kerouac não é apenas a da perda de um objeto de desejo, mas de um mundo sem valores, mundo da solidão, da ausência de uma figura paterna protetora, de estruturas sólidas e fundamentos perenes. A morte de Deus lança o homem moderno a um tipo de existência pautada pela experiência da finitude, da experiência degenerativa do tempo, daquilo que nunca é idêntico a si mesmo. Isso obriga o sujeito da modernidade a uma existência marcada pela errância sobre um mundo sem finalidade última, que é metaforizado pela estrada sem começo nem fim. O infinito da estrada não é mais, como na mística cristã, o de um Deus idêntico a si mesmo com que o homem se encontra no paraíso, mas é o vagar desregrado em busca de uma origem que jamais pode ser alcançada plenamente.

Seguindo esse raciocínio, o IT indicaria não só uma valorização hedonista do êxtase, mas também o reflexo das soluções formais encontradas por Kerouac para dar conta do problema do tempo narrativo do romance:

Somos movidos por uma série de momentos de “sentido-excitação” – cada um sendo parte “alto”, parte “baixo”, de acordo com a demanda da experimentação linguística – que o próprio Kerouac concebe em termos de “IT”. “IT” constitui tanto as noções de herói quanto a de *quest*. O movimento de tropos cíclicos se torna em “*riffs*” que culminam em “IT”. “IT” [...] é o verdadeiro objeto da *quest*. (WEINREICH, 1984, p.52)

Daí o IT ser caracterizado a partir da experiência rítmica do saxofonista, enquanto improvisa seu solo de jazz; a própria “batida” [beat] da música lança o sujeito à

⁹³ everything about Nietzsche (OS, p.109)

⁹⁴ the father we never found (OS, p.408)

experiência de um tempo cíclico, do retorno, da não-linearidade, que jamais remete plenamente a um sentido racional, claro, inteligível, dialético. Assim como a experiência do improviso musical se dá numa série ininterrupta de retornos de um presente absoluto, a aventura de Kerouac sobre a estrada é a da busca de um ideal e de uma experiência fugidia, fragmentária, de sucessivos instantes que jamais serão captadas em sua completude. A condição do sujeito moderno é a de uma busca incessante pela fundamentação de um infinito, mas que esbarra nos limites de sua condição de ser lançado à multiplicidade de diferentes experiências.

Se o IT é tanto aquele elemento original que dita a batida da vida e do cosmos, quanto o objeto da *quest* que os personagens do romance perseguem insistentemente em suas aventuras desregradas pela América sem nunca poder alcançá-lo plenamente, então podemos assumir que a narrativa de *On the Road* é aquela que segue a estrutura formal da própria experiência literária: a da *busca pela origem*. O fato de que o IT remete a uma reflexão metalinguística de Kerouac deve nos alertar então para que a escrita espontânea que guiou seu processo de criação segue o mesmo tempo cíclico da criação genial. Assim como os personagens procuram dar um sentido à sua existência quando tentam se reencontrar com esse elemento original fugidio que constitui a vida, a escrita de Kerouac é aquela em que a perseguição do sentido textual desmorona em face da experiência fragmentária da escrita. O imediatismo da prosa de Kerouac, que se dá nas tentativas de não editar o texto e escrever da forma mais direta possível, é equivalente ao projeto de aproximar o máximo possível o sentido do texto à experiência de sua criação; mas como esse sentido, tal como a aventura espiritual que faz os personagens se lançarem ao contato com a própria vida, jamais pode ser alcançado plenamente, permanecendo como um grande mistério, ele só pode ser captado parcialmente. O que resta tanto ao aventureiro sobre a estrada, quanto ao escritor em frente à página em branco, é a sua submissão à pureza da experiência.

Vê-se porque a concepção de Kerouac a respeito da criação literária se pauta necessariamente naquela compreensão que Goethe tinha da obra de arte genial: aquela que está mais próxima de sua origem. No jogo que Goethe estabelece entre o artista mortal e sua tentativa de transcender em direção às esferas mais elevadas do divino, o criador experimenta com os limites de uma linguagem, incapaz de alcançar plenamente aquele elemento original que garante sua existência. O artista genial é aquele que imita Deus em face do abismo do cosmos, tentando pronunciar a palavra original que é capaz de dar forma ao mundo; mas como ele mesmo é um ser mortal e limitado, e não um ser divino e ilimitado, sua experiência

da origem só pode se dar como o “sentir” de “um segredo”⁹⁵. Entende-se porque Kerouac chegou a dizer que *On the Road* era sua tentativa de fazer Deus mostrar a sua face: como Deus é justamente aquilo que não se pode ver, aquilo que em sua pureza de idêntico a si mesmo não se fragmenta em imagens, não é possível captá-lo plenamente por meio da linguagem; tudo o que se pode falar de Deus é aquilo que, na linguagem, Dele já falta.

A escrita não pode dizer Deus, mas apenas apontá-lo, assim como o IT não explica o que é o elemento original da vida, mas apenas indica sua existência. Deus é aquilo que não se pode compreender, mas apenas ter experiência, assim como o escritor, em sua condição de mortal, só pode escrever de forma genial ao lançar-se ao gesto de uma escrita que está condicionada à pura experiência com o ser da linguagem, a linguagem como mera presença. O IT de Kerouac deve ser tomado enquanto um *shifter*, tal como Agamben o entendeu: uma partícula negativa, vazia, cuja função é instaurar uma abertura para a linguagem, ou seja, instaurar uma origem da escritura⁹⁶.

A escrita espontânea de Kerouac leva às últimas consequências o ideal romântico de obra de arte genial, que é aquela cujo valor está relacionado à sua proximidade com a origem, com o gesto constitutivo que torna possível sua criação. A perseguição da origem, do IT, segue a estrutura formal do gesto reflexivo, do voltar-se a si mesmo, que é característico da ontologia. Por isso, o projeto de unir arte e vida só pode se realizar então, para Kerouac, por meio dessa experiência pura com a linguagem, onde ocorre o curto-circuito entre o texto e a criação. O texto literário assume assim a função geral de um *shifter*, que já não aponta apenas para o mundo, mas também para si mesmo.

A obra de Kerouac é aquela que, em sua natureza textual, já assinala aquilo que precede à sua materialização: daí o curto-circuito entre arte e vida, texto e criação, que faz de *The Legend of Duluoz* a narrativa da educação do artista a partir da experiência com a linguagem. A formação de Kerouac é sua submissão à experiência da *époche*, da tentativa de fundar uma origem da escrita a partir do embate com o vazio original, a autorreferência do *shifter*. Por isso, assim como na tradição romântica, o processo de formação de Kerouac enquanto artista se dá necessariamente num espaço aberto entre a solidão-no-mundo e solidão essencial, o espaço da solidão da criação.

⁹⁵ Retomo aqui as interpretações de Goethe no subcapítulo 2.1.1, “Gênio, origem da autonomia”.

⁹⁶ Conferir a interpretação de Agamben sobre o *shifter* em 2.2.2, “Solidão-no-mundo e liberdade: a *époche* do sujeito”.

3.2.1 A Solidão da Linguagem

a linguagem tal como é usada atualmente não é mais esse mecanismo; ela não obedece a leis, mas sim ao *pulso*.

Spengler, *The Decline of the West*

Ao analisar com atenção manuscritos, diários e cartas que não constituem necessariamente o corpo da obra literária de Kerouac, percebe-se que a liberdade da solidão não é um problema meramente teórico, mas uma prática de Kerouac que fundamenta seu processo de criação literário e o desenvolvimento ético de sua singularidade – ainda que, no fim da vida, em retrospectiva, ele tenha sido bastante crítico em relação a seus esforços para tornar-se um escritor, principalmente em *Vanity of Duluo*, seu último livro, escrito e publicado em 1968. Neste romance, onde o tema da educação do artista é mais evidente que em outros, lê-se o lamento melancólico de um Kerouac extremamente decepcionado com a recepção crítica de sua obra, se dando conta, à beira da morte, de como era vã aquela “ vaidade ” que o levou ao retiro solitário à beira das “ janelas ” com a esperança de um dia ser reconhecido enquanto um genuíno “ Homem Americano ”:

O que importa a cinco mil professores universitários de escrita criativa cheios de sarcasmo e desdém que eu tenha escrito dezessete romances depois de uma juventude de aprendizagem solitária, perfazendo mais de dois milhões de palavras, junto à janela com as estrelas a cintilar de noite, a janela do quarto de dormir, a janela do quarto alugado barato, a janela da enfermaria dos chalados, a vigia do navio, a janela da prisão, até? Via aquele carreiro de terra batida a serpentear para oeste, em direção ao meu sonho perdido de ser um Homem Americano genuíno...⁹⁷ (VD-PT, p.183)

Pode-se perceber de que forma Kerouac lidou, ao fim da vida, com a solidão essencial de que fala Blanchot: depois de ter lançado seus livros ao espaço público, se deu conta de que eles já não lhe pertenciam mais e, também, que poucos foram aqueles que compreenderam o que pretendia expressar. Esse canto melancólico de um artista que, à beira da morte, reconhece sua impotência perante a recepção de seus textos é direcionado aos “ professores universitários de escrita criativa ” que, ao lerem seus romances, não desconfiam da formação solitária a que o escritor precisou se submeter enquanto produzia este imenso

⁹⁷ Does it matter to five thousand sneering college writing instructors that I have wrote seventeen novels after a youth of solitary practice amounting to over two million words, by the window with the star in it at night, the bedroom window, the cheap window, eventually the jail window? I saw that little winding dirt road going west to my lost dream of being a real American Man... (VD, p.167)

volume de “mais de dois milhões de palavras”⁹⁸. Perante a solidão da obra, a vaidade do escritor que se educou de maneira heroica quando jovem se revela vã, ilusória, vazia, impotente. O que está em jogo aqui é, certamente, a incomunicabilidade entre o processo de criação e o processo de leitura que revela ao escritor aquele nada que constitui, segundo Blanchot, o próprio ser da literatura.

Chama a atenção aqui a imagem da janela, que Kerouac costuma citar quando trata do seu processo de criação, quase sempre simbolizando como o escritor fechado na solidão do seu quarto se relaciona com a realidade exterior durante o ato da escrita. Ao compor *Old Angel Midnight*, um de seus textos mais experimentais e herméticos, todo ele calcado na livre associação de fonemas e ideias (quase que ao modo surrealista da escrita automática⁹⁹), Kerouac (OAM, p.1) se vale de esquemas metalinguísticos para descrever o poema enquanto a expressão imediata dos “sons do mundo inteiro” que “estão fluindo” pela janela:

Sexta à tarde no universo, em todas as direções dentro & fora você tem seus homens mulheres cães crianças cavalos pôneis tiques pãrtes partes painelas poças parceiros potes partos e pequenas ladroagens que se transformam no céu em Buda – eu sei do que tô falando, cara, porque eu fiz o mundo e quando o fiz eu não minto & tive o Velho Anjo Meianoite por meu nome e concatenei um mundo pra que *nada* que você pra sempre depois imagina é real – mas tudo bem porque agora tudo vai ficar bem & vamos acalmar os

⁹⁸ Fato curioso sobre o processo de criação de Kerouac: ele tinha o costume de registrar em seus diários a quantidade de palavras que havia escrito por dia, algo que fez com mais intensidade na época em que redigia *The Town and The City* (conferir principalmente WW), como comenta Gewirtz (2007, p.73): “Nos cadernos de 1946, ele [Kerouac] se lança impiedosamente à finalização de *The Town and the City*, registrando diariamente seu total de palavras e seu ‘desempenho médio’ com o intuito de motivar-se a continuar escrevendo um romance em que não mais acreditava completamente e que ele rezava para que acabasse logo, para que pudesse começar seu livro sobre a estrada [*On the Road*]”. No diário de 1951 (NYPL, 55.6), enquanto estava internado em um hospital, ele também chegou a marcar a quantidade de calorias que consumia por refeição.

⁹⁹ Apesar de ter entendido o surrealismo de uma forma bastante reducionista, Kerouac escreveu obras cuja poética se parece bastante com a de André Breton (2007), principalmente em um romance como *Nadja*. Ainda que todo o projeto de unir arte e vida, bem como o do reconhecimento das potências autônomas da linguagem torne possível associar sua obra com o surrealismo, Kerouac mesmo nunca esboçou simpatia por esta tendência da vanguarda europeia. Índícios disso são passagens como a de *Satori in Paris*, escrito em 1965, onde fala da “futilidade” do surrealismo (SP-BR, p.99) (SP, p.102). Esta desconfiança perante as vanguardas europeias vem de muito cedo. Em seus diários de 1947, ele ataca Triztan Tzara, considerado por ele o “fundador do surrealismo”, por ter se tornado um “comunista” (NYPL, 54.1). Em outro diário, desta vez em 1957, criticou Gregory Corso por ter se envolvido com “um imenso infantil conceito de poder surrealista” (NYPL, 55.7). Também negou a si mesmo a alcunha de surrealista por se interessar mais pelos “sons” e pelo “ritmo” das palavras do que pela expressão de um inconsciente que poderia vir à tona pela experiência da escrita automática: “Pensando: - Eu não sou um poeta romântico surrealista. Eu sou um poeta linguístico – estou interessado em sons, o ‘k’ de línguas Kelticas, os ‘A’s’ & consoantes vocais de línguas Latinas, os ‘I’s’ & ‘C’s’ do asteca – que me importa o surrealismo?” [Thinking:- I’m not a romantic surrealist poet, I’m a linguistic poet – I’m interested in Sounds, the “k” in Keltic languages, the “A’s”& sow consonants of Latin languages, the “I’s” & “C’s” of Aztec – what do I care about surrealism?]. Vale a pena lembrar que esta última reflexão foi escrita no ano seguinte da criação de *Old Angel Midnight*, um de seus textos que mais flertou com a experimentação poética sonora.

eternos garotos & garotas & antes de terminar a gente encontra um nome pra essa Maldita Dourada Eternidade & conte uma estória também – e mas vc já leu nalgumavez uma estória vasta como essa que começa Sexta à tarde no universo com trabalhadores em andaimes pintando a tinta branca & formigas juntando-se em mínimas covas pretas & micróbios em guerra em seus rins & mesarulies microbiando nos confins do mercúrio & micro micróbios sonhando sobre a última irmandade dos micróbios que então termina se expandindo ao vasto infinito átomo vazio que é este universo imaginário, terminando em lugar algum & nuncadantes nascido como Bankei bem disse quando navegou sua mãe sobre as rochas para Tá Tu Ti e pessoas visitam sua tenda pra perguntar “Que outro planeta é assim?” & ele responde “Que outro planeta?” in da que os sons do mundo inteiro estão agora fluindo por esta janela¹⁰⁰ [...] (OAM, p.1)

Note-se que, logo na abertura do poema, a janela simboliza um elo entre dois polos opostos: o do escritor, circunscrito no espaço fechado da criação, e o do resto da extensão do cosmos, que se revela sonoramente pela inspiração poética do eu-lírico. Se o quarto é o lugar íntimo e solitário onde o escritor cria, a janela é o limite, a fronteira que, no momento em que escreve, o separa do universo – mas não completamente, pois ainda que a janela não sirva, como a porta, para deslocar-se efetivamente da solidão em direção às ruas, é por ela que o escritor vê imagens e ouve sons distantes, consciente de que, lá fora, existem coisas grandiosas e infinitas. Pela janela, assim, o universo se apresenta em sua completude, de modo fantasmagórico, distante, imaginário; por isso, ela simboliza a maneira com que o mundo surge para o poeta no ato da escrita: presença de uma ausência, imaginário, invenção de um mundo autônomo, incapaz de escapar da linguagem. Daí também o eu-lírico, ao falar dos infinitos seres que fazem parte do poema que se está por ler, recorda que ele conhece muito bem tudo sobre o que vai falar, pois foi ele mesmo quem criou o universo: seu saber a respeito deste mundo poético está diretamente relacionado com o seu poder criador, sua propriedade demiúrgica, seu assumir-se como origem.

Ao escrever o poema da forma mais automática possível, o eu-lírico se apoia na liberdade do espaço solitário da criação, subvertendo as regras tanto da gramática

¹⁰⁰ Friday afternoon in the universe, in all directions in & out you got your men women dogs children horses ponies tics parts pans pools palls pails parturientes and petty Thieveries that turn into heavenly Buddha — I know boy what's I talkin about cause I made the world & when I made it I no lie & had Old Angel Midnight for my name and concocted up a world so *nothing* you had forever thereafter make believe it's real— but that's alright because now everything'll be alright & we'll soothe the forever boys & girls & before we're thru we'll find a name for this Goddam Golden Eternity & tell a story too— and but d y aver read a story as vast as this that begins Friday Afternoon with workinmen on scaffolds painting white paint & ants merlying in lil black dens & microbes warring in yr kidney & mesaroolies microbing in the innards of mercery & microbe microbes dreaming of the ultimate microbehood which then ultimates outward to the endless vast empty atom which is this imaginary universe, ending nowhere & ne'er e'en born as Bankei well poled when he ferried his mother over the rocks to Tat You Tee and people visit his hut to enquire "What other planet features this?" & he answers "What other planet?" tho the sounds of the entire world are now swimming thru this window [...] (OAM, p.1)

quanto da sintaxe. Percebe-se isso na presença de vocábulos como “talkin” em vez de “talking”, “thru” em vez de “through”, “lil” em vez de “little”, “d y aver” em vez de “do you ever”, em que a grafia das palavras é determinada por sua sonoridade, e não de acordo com a padronização gráfica da língua inglesa; o mesmo acontece no que diz respeito à sintaxe, como em “when I made it I no lie”, em que verbo “do” é suprimido e o “not” perde o “t”, gerando uma construção atípica para o inglês. Certamente, as distorções linguísticas do poema se justificam pela tentativa de transcrever estes “sons de todo o universo”, que alcançam o eu-lírico por meio da janela – sons que, ao adentrarem no espaço solitário da criação, transformam-se em palavras que não obedecem mais a regras determinadas socialmente, mas apenas à sua própria forma plástica e fonética, à sua condição autônoma de imaginário. A transgressão do código linguístico está, assim, diretamente relacionada com a liberdade do ato criativo, que se sustenta pelo fato da escrita se gestar neste lugar fechado, cujo acesso ao real se dá unicamente pela “janela”. Esta suspensão das regras gramaticais pode ser entendida como uma *époche* da linguagem.

Ao dizer que “criou o mundo” logo depois de listar uma série de seres, como homens, mulheres, animais ou objetos, o eu-lírico está trazendo o leitor para dentro do espaço soberanamente autônomo da criação poética. Isto se evidencia pelo fato de que aquilo que determina a presença dos vocábulos na lista de seres é um encadeamento meramente semântico e fonético, e não a tentativa de estabelecer uma linha narrativa ou um raciocínio dialético. Aquilo que está “dentro e fora” do universo de “Sexta à tarde” – ou seja, aquilo que compõe o mundo da criação poética no exato momento da criação – são meramente as palavras, que vão sugerindo umas às outras na medida em que o eu-lírico se põe a enunciá-las espontaneamente.

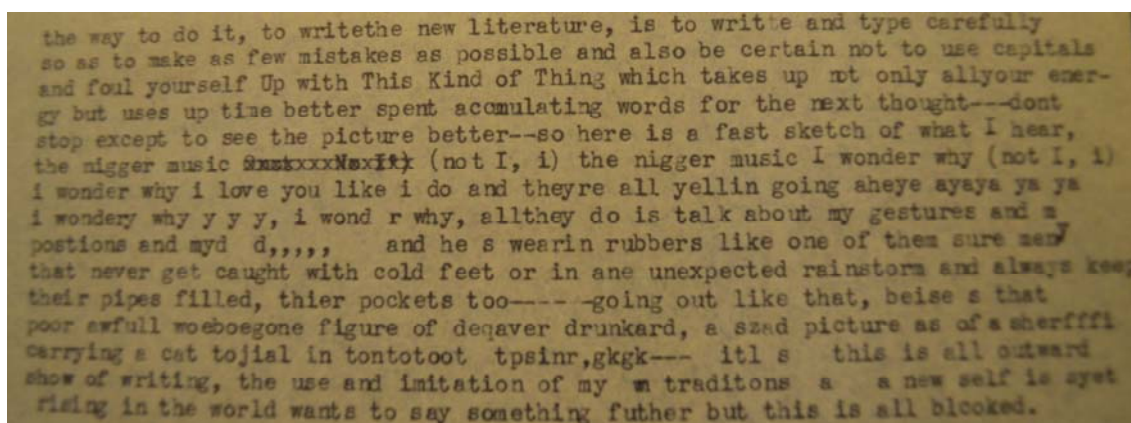
Em “in & out you got your men women dogs children horses pones tics perts parts pans pools palls pails parturientes and petty Thieveries”, percebe-se como o salto da palavra “men” para “women” se justifica semanticamente, pelo fato de “men” e “women” compartilharem as características gerais do ser humano; o mesmo se dá no salto de “horses” para “pones”, provavelmente uma modificação poética da palavra “poneys”. Mas de “perts” para “parts”, “parts” para “pools”, “pools” para “palls”, e assim por diante, é apenas a semelhança fonética entre as palavras que define seu posicionamento dentro da frase, e não regras sintáticas ou semânticas.

O recurso de reduzir o som ou a grafia de uma palavra é um traço marcante do estilo de Kerouac em várias de suas obras: é o caso do título da compilação de poemas *Pomes all Sizes*, em que “pomes” é uma modificação do termo corrente “*poems*”. Em *Satori*

in *Paris*, Kerouac (SP-BR, p.52) fala abertamente sobre esse procedimento poético que, segundo ele, aprendeu com o poeta Robert Burns: “Eu poderia dizer ‘Sainte Theresia Coruja Branca do Inferno!’ e ainda assim ela não ligaria. (Não *teria* ligado¹⁰¹, mas eu abrevio as coisas em homenagem ao grande poeta Robert Burns)”¹⁰². Estas distorções gráficas e sintáticas estão diretamente relacionadas à ideia de Kerouac de que a pulsão espontânea para a criação artística deve manter sua autonomia em relação às regras arbitrárias da sociedade.

É relevante que, para alcançar esse resultado, ele tenha se submetido a uma série de exercícios com a escrita, que ele chamou de *sketches*, ou “rascunhos”. Um exemplo interessante é esta página em que, durante o esforço em dedilhar o mais rápido possível na máquina de escrever, Kerouac escreve a frase “dont stop except to see the picture better”, que viria futuramente a integrar o pequeno texto *Belief and Technique of Modern Prose*, onde elenca trinta princípios do que considera a “prosa moderna”:

Figura 1 - Holograph and typescript, revised. 1954?



Fonte: Berg Collection of English and American Literature (NYPL, 3.40)

the way to do it, to writethe new literature, is to writte and type carefully so as to make as few mistakes as possiblie and also be certain not to use capitals and foul yourself Up with This Kind of Thing which takes up not only allyour energy but uses up time better spent accumulating words for the next thought --- dont stop except to see the picture better – so here is a fast sketch of what I hear, the nigger music XXXXXXXXXX (not I, i) the nigger music I wonder why (not I, i) i wonder why i love you like i do and theyre all yellin going aheye ayaya ya ya i wonder why y y y, i wond r why, allthey do is talk about my gestures and a postions and myd d,,,,, and he s wearin rubbers like one of thez sure sen that never get caught with cold feet or in ane unexpected rainstora and always keep their pipes filled, thier pockets too---- going out like that, beise a that poor awfull woebogone figure of degaver drunkard, a szad picture as of a sheriffi carrying a cat tojial in tontotoot tpsinr,gkgk--- itl s this is all outward show of writing, the use and imitation of my w traditons a a new self is syet rising in the world wants to say something futher but this is all blocked.

¹⁰¹ A tradução brasileira optou por não reproduzir as distorções gráficas, o que limita consideravelmente o sentido metalinguístico da passagem: em português, tem-se a impressão de que Kerouac diz ter preferência por uma expressão concisa – o que é falso, se se levar em conta seu estilo prolixo, suas frases longas, seu uso excessivo de adjetivações e de palavras dispendiosas, como glossolalias ou onomatopeias. A questão aqui diz respeito a uma transgressão da norma culta: em português, a diferença entre “não ligaria” e “não *teria* ligado” não indica nenhum erro sintático ou de grafia, ao contrário da diferença entre “wouldna cared” e “wouldn’t have cared”.

¹⁰² I coulda said ‘The Inferno White Owl Sainte Theresia!’ and she still wouldna cared. (Wouldn’t *have* cared, but I shorten things, after that great poet Robert Burns). (SP, p.56)

going aheye ayaya yay a I wonder why y y y, i wond r why, allthey do is talk about my gestures and my positions and myd d,,,,, and he s wearin rubbers like one of them sure men that never get caught with cold feet or in ane unexpected rainstorm and always keep their pipes filled, their pockets too-----going out like that, beise s poor awfull woebegone figure of deqaver drunkard, a szad picture as of a sherfffï carrying a cat tojial in tontotoot tpsinr, gkgk---- itl s this is all outward show of writing, the use and imitation of my w traditions a a new self is syet rising in the world wants to say something futher but this is all blcoked. (NYPL, 3.40)

O fato de as palavras serem grafadas incorretamente neste exercício não reflete o intuito de emular os erros que a rapidez dos dedos sobre uma máquina de escrever naturalmente acarretariam, já que Kerouac é incisivo ao dizer que seu modo de escrever “nova literatura” é “digitar com cuidado para que se cometa o menor número possível de erros”. Isso indica que as visíveis falhas de digitação registradas sobre a página não são intencionais. No entanto, o conteúdo do texto trata exatamente de uma intenção consciente de deturpar a norma culta, com fins de se criar uma “nova literatura”. Essa linguagem nova deve ignorar o uso de letras maiúsculas, que seriam responsáveis por minar as energias do escritor, tornando o texto menos dinâmico. O que está em jogo aqui é a tentativa de se libertar das normas da linguagem culta, de modo que a escrita esteja o mais próxima quanto possível da natureza daquilo que descreve ou imita: para potencializar a criação literária, é necessário ignorar o peso morto das convenções sociais atreladas à linguagem, de modo que ela encontre assim sua própria forma.

A noção de “rascunho” que guia Kerouac nestes exercícios o conduz à tentativa de trocar “I” (Eu) por “i” (eu), ignorando a norma culta da língua inglesa, onde o pronome “I” deve vir sempre grafado em maiúscula. Vê-se no manuscrito que, logo em sua primeira tentativa, Kerouac digita sem querer o I maiúsculo em “what I hear, the nigger music”; em seguida, uma série de xxxxxx são digitados em cima da continuação da frase, como se ele tivesse voltado atrás em sua linha de pensamento ao se dar conta de que não agiu segundo a própria indicação; daí sua autocensura ao abrir os parênteses: “(não eu, Eu)”. É provável que o raciocínio por trás desse exercício é o de que seria necessário pressionar mais teclas da máquina de escrever para grafar o I maiúsculo do que o i minúsculo. Poupano-se de pressionar teclas desnecessárias para grafar uma palavra, o escritor economiza seu tempo e sua força vital, podendo assim concentrar-se melhor na realidade que pretende mimetizar por meio da linguagem. Curiosamente, nesta passagem, aquilo que Kerouac descreve, assim como em *Old Angel Midnight*, são sons: a “música de negão” [nigger music], uma provável referência ao jazz.

O projeto de uma linguagem mais “dinâmica”, mais direta, concentrada sobre os elementos verdadeiramente essenciais à expressão poética, pode ser rastreado como um tema comum da poesia modernista americana, particularmente no vorticismo de Ezra Pound. O conceito científico de vortex, que serviu a Pound como metáfora para a criação poética, define justamente uma massa que gira em torno de um ponto onde se concentra a maior carga de energia dinâmica. Esta noção se reflete nas famosas três regras do “imagismo” defendidas por Pound como as características da poesia moderna: “I. Tratamento direto da ‘coisa’, seja objetiva ou subjetiva. II. Não usar palavras que não contribuam com a apresentação. III. No que diz respeito ao ritmo: compor na sequência da frase musical, não na sequência do metrônomo” (POUND, 1974, p.83). Seguindo os três preceitos, é possível alcançar uma criação poética mais limpa, com menos impurezas, de modo que se conserve mais energia em menos palavras. O tratamento de Pound sobre a linguagem poética não se distancia tanto do dinamismo rítmico que Kerouac pretende alcançar com seus *sketches*, como se pode deduzir pela máxima “só pare para olhar a imagem melhor” [dont stop except to see the picture better].

Tal semelhança na forma como Pound e Kerouac tratam a linguagem poética – a despeito de diferenças literárias mais determinantes – não se explica pelo acaso. Michael Golston (2008) analisou de forma detida a influência de teorias racistas – dentre elas, as de Spengler – sobre a poética modernista anglo-americana, principalmente em Yeats e Pound. A busca por um ritmo mais dinâmico teria se justificado, entre modernistas, pela necessidade da literatura em responder à velocidade da vida moderna. No entanto, isto teria que acontecer de forma crítica aos valores decadentes da civilização ocidental, que passava por um momento de crise com a Primeira Guerra Mundial. No caso de Pound, que também era leitor de Spengler, a construção de uma nova sociedade seria impulsionada por um olhar retrospectivo, inspirado nas potentes civilizações passadas, como os egípcios, os gregos, etc. Essa ideia se sintetiza logo no primeiro dos *Cantos*, já que se trata de uma tradução em inglês de um trecho da *Odisseia*, de Homero, em versos extremamente dinâmicos e pungentes: pelo procedimento de recriar um texto clássico utilizando-se de uma linguagem moderna, como que retomando o discurso da história da civilização em diferentes camadas, aliam-se numa mesma linguagem tanto o ímpeto pela modernização quanto por um retorno àquilo que o passado tem de mais potente e original.

O exercício de Kerouac para se adequar a uma “nova literatura” retoma, ao seu modo, as três regras gerais do imagismo de Pound: é um tratamento direto da coisa, na medida em que é um rascunho de uma cena escrito da forma mais espontânea quanto possível;

não usa palavras que não contribuem com a apresentação, na medida em que distorce as regras da linguagem culta em favor de uma expressão mais dinâmica, mais condizente com aquilo que se pretende rascunhar; e é também uma composição em que a frase musical dá lugar ao metrônomo, já que o ritmo poético segue a expressão espontânea do poeta (seu fôlego), e não uma estrutura rítmica padronizada.

Ao descrever agilmente um objeto por meio de palavras – ou seja, ao “rascunhar” uma “imagem” – o *sketch* serve a Kerouac como exercício para condicionar a sua própria linguagem, tornando-a mais espontânea. Isso pode soar paradoxal, uma vez que se trata de um treinamento técnico para se alcançar a espontaneidade, um condicionamento para libertar-se do condicionamento. No entanto, se entende a lógica por trás deste empreendimento quando lembramos que, para Kerouac, a linguagem será tão mais natural quanto mais se afastar das normas e das regras impostas arbitrariamente pela civilização decadente – ou seja, quanto mais ela expressar sua autonomia e aproximar-se de sua origem. Por isso, o exercício é ao mesmo tempo um aprendizado condicionante quanto um esquecimento da carga civilizatória, um retorno a um tipo de expressão onde o que está em jogo é a relação direta do homem com a realidade, sem barreiras, sem impedimentos, sem entraves, sem intermediários – ou seja, um “tratamento direto” com o mundo.

Muito disto se deve à influência de Spengler (1928a, p.191) e sua teoria da obra de arte como “linguagem-de-expressão”, ou seja, uma linguagem cuja origem é a experiência solitária do indivíduo em contato com a realidade empírica, explicada pelo impulso vital de “falar para si mesmo”:

em suas experiências mais remotas – que se estendem até as origens do mundo animal – ela [a linguagem-de-expressão] é aquela onde uma existência ativa fala apenas para si mesma, inconsciente de espectadores, ainda que, na ausência deles, o impulso para expressão não teria sido articulado. Até mesmo em condições bastante “tardias”, pode-se ver, em vez da combinação de artistas e espectadores, uma multidão de criadores-de-arte que *juntos* dançam ou atuam ou cantam. A ideia do “coro” enquanto soma total de pessoas presentes nunca se extinguiu completamente da história da arte. É apenas a mais alta arte que se torna decisivamente uma arte “anterior a espectadores” e especialmente (como Nietzsche destacou em algum lugar) anterior a Deus enquanto o espectador supremo. (SPENGLER, 1928a, p.191)

A referência a Nietzsche, aqui, prova que as reflexões de Spengler sobre a origem da linguagem artística compartilham das ideias da ontologia da obra de arte discutidas em *O Nascimento da Tragédia*. Para defender sua tese de que a “alta forma” de arte é aquela que ignora o espectador e se aproxima desta relação solitária de uma consciência que “fala

para si mesma” – o que, em *The Decline of the West*, conduz à tese de que a mais alta criação artística toma a forma de uma “confissão” –, Spengler remete à interpretação nietzschiana do coro na Grécia arcaica, que teria dado origem à tragédia clássica, especialmente às peças de Sófocles e Ésquilo.

Ao apresentar a tese de que “a tragédia surgiu como coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro”, Nietzsche (2007, p.49) se contrapõe à interpretação de Aristóteles de que o coro representaria “o espectador ideal” ou o “povo em face da região principesca da cena”. Entendendo-o como expressão de uma pulsão natural para a embriaguez – o que ele chama de “gênio dionisíaco” –, Nietzsche renega a interpretação sócio-política da tragédia grega, onde a “contraposição entre povo e príncipe” explicaria a presença do coro em face da cena trágica. Partindo da ideia de Richard Wagner de que o efeito da música dionisíaca é reconduzir o ouvinte de volta às suas origens mais naturais, elevando-o acima dos valores morais e civilizados, Nietzsche (2007, p.52) afirma que

O homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos.

A experiência do êxtase que dá origem à música e ao coro trágico se explica por um retorno do homem à sua condição natural, a uma existência anterior a valores morais, políticos ou sociais. Se o Estado se constitui a partir de uma relação política entre os indivíduos, onde cada um é diferente do outro e estão separados por um abismo, a embriaguez dionisíaca é responsável por reconduzir os homens ao contato direto com seu lado animal, natural, “por trás de toda civilização”, onde as diferenças sociais são apagadas em favor do que é perene, daquilo que não se deixa tocar pela tendência degenerativa da história – pois é pela influência destrutiva do tempo que a sociedade acabou decaindo, perdendo suas forças vitais na medida em que se afastava de suas pulsões naturais. Este lado natural do homem é,

para Nietzsche, aquilo que ele chama de “vida”, a manifestação de suas pulsões fisiológicas, de seu “querer”¹⁰³.

A experiência estética calcada na embriaguez e no êxtase é aquela responsável por salvar esta “vida”, este “querer”, que poderiam ser negados pelo sujeito, caso vivesse estritamente de acordo com seus preceitos morais e políticos; a embriaguez da arte é, portanto, responsável por reconduzir o homem ao encontro de sua própria natureza – o que é o objetivo geral da formação estética, o “tornar-se o que se é” de que fala toda a tradição da *Bildung*. Por conta disso, Nietzsche condena a “negação budista do querer”, o que é certamente uma crítica a seu mestre Schopenhauer, que concebia a experiência estética da contemplação desinteressada como a única capaz de negar no sujeito a “vontade” causadora de sofrimento¹⁰⁴.

Opondo-se ao ascetismo schopenhauriano, diretamente influenciado pelas filosofias budistas, Nietzsche acredita que, por ser afirmação da vontade, da vida, do querer, a experiência estética é capaz de fazer o homem não negar, mas aceitar o sofrimento. Daí se deduz a superioridade da arte trágica: ela está mais próxima da vida porque consola o homem diante de sua condição de vivente-sofredor. É enquanto parte do coro trágico que o indivíduo grego se depara com estas pulsões vitais, este seu lado não-histórico, não-civilizado, revelando-lhe assim os mistérios do mundo e da existência:

¹⁰³ Nietzsche (2007, p.15) indica o aspecto fisiológico do conceito de dionisíaco em sua “Tentativa de autocrítica”, escrita posteriormente à publicação de *O Nascimento da Tragédia*, onde se pergunta: “que significado tem então, fisiologicamente falando, aquela loucura de onde brotou a arte *trágica* assim como a cômica, a loucura dionisíaca?”. Outra evidência do caráter biológico da pulsão dionisíaca é sua definição enquanto “gênio” – termo que, na tradição estética alemã, desde Kant (1997, p.154), indica o dom “natural”, a “inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”. Ainda que Kant não indique necessariamente que esta “natureza” é eminentemente fisiológica, a apropriação nietzschiana do termo “gênio” revela que o conceito foi tomando cada vez mais roupagens biológicas, o que tornou possível sua integração ao pensamento racista de Spengler. Isto é importante para entender, nos capítulos seguintes, como o racismo spengleriano é incorporado por Kerouac ao conceber tanto o projeto geral de *The Duluoz Legend* quanto seu conceito de escrita espontânea como expressões de uma criação genial.

¹⁰⁴ Uma passagem de *A Metafísica do Belo*, deixa claro que Nietzsche responde diretamente à interpretação da tragédia de Schopenhauer (2003, p.223): “vemos na maior parte das tragédias o herói fazer, ao fim, a transição do querer mais veemente e do esforço violento para a resignação, isto é, para o não-querer total, visto que mediante todo sofrimento parecido surge-lhe um conhecimento novo, uma visão nova da existência. Por fim, no ponto em que o sofrimento atingiu o ápice, ocorre a ruptura. Porém, também nas tragédias em que finalmente essa apoteose verdadeira ou transfiguração do herói não nos é trazida diante dos olhos, mas vemos sucumbirem justamente apenas os mais nobres e excelsos, violentados pelo destino ou pelos perversos e maus (como em *Lear*), é indicada ao espectador a resignação durante toda a exposição, ele é instado a renunciar ao querer num mundo tão terrível que, assim, de certa maneira tem por regentes o acaso, o erro, a maldade; toda a exposição trágica é para o espectador um chamado à resignação trágica, à negação livre da Vontade de vida. Somente a ética pode tornar tudo isso mais compreensível”.

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida¹⁰⁵. (NIETZSCHE, 2007, p.52)

Spengler se apropria destas reflexões de Nietzsche sobre o coro trágico para pensar o estatuto da obra de arte a partir de suas origens a-históricas, naturais, biológicas. A “alta” obra de arte é, para Spengler, aquela que mais se aproxima desta pulsão natural, que Nietzsche identifica ao gênio musical da embriaguez manifestado no coro trágico. É justamente porque no coro apagam-se as relações entre o espectador e a encenação, restituindo em cada homem da cena trágica seu pertencimento à natureza e ao cosmos, que a obra de arte mais elevada não se limita às disposições plásticas, à sua aparência, possuindo também uma dimensão ontológica.

Seguindo um esquema semelhante ao de *O Nascimento da Tragédia*, Spengler designa a obra de arte elevada não como aquela que se preocupa em ser vista, apreciada, lida, mas sim aquela que reproduz a relação arcaica entre o homem e a natureza que deu origem à própria “linguagem-de-expressão”. Segundo Spengler (1928a, p.191), são duas as formas com que esta expressão pode se dar: ela pode ocorrer tanto como *ornamento* quanto como *imitação*. De uma forma simplificada, tais conceitos servem para contrapor as tendências estéticas clássicas e românticas: o ornamento resulta de uma atividade consciente, enquanto a imitação é uma expressão inconsciente mais arcaica, mais elementar, mais próxima do elemento biológico da raça: “Imitação é o resultado de uma ideia fisionômica de uma segunda pessoa com quem (ou com o qual) a primeira é involuntariamente induzida numa ressonância de ritmo vital”, enquanto o “ornamento evidencia um ego consciente de seu próprio caráter específico”. Somente as artes que seguem estes dois tipos de linguagem de expressão podem ser consideradas “artes elevadas”, ainda que Spengler valorize muito mais a imitação.

Para compreender como Kerouac entende a autonomia da obra de arte, basta-nos entender o que Spengler fala a respeito da imitação: ela se deduz de uma relação rítmica entre o microcosmo e o macrocosmo, o aqui e o lá, o próprio e o estranho; por isso, é

¹⁰⁵ Ainda que logo em sua primeira obra, Nietzsche articule uma crítica ao cristianismo, vê-se por essa citação que ele não descarta necessariamente a ideia de “salvação”; antes, ele a reinterpreta, realizando assim uma crítica ao ascetismo. Parece-me que isso é importante para compreender de que forma Kerouac articula seu catolicismo com as teorias de Nietzsche de Spengler sobre a relação entre arte e vida.

marcada pela relação inconsciente entre o sujeito e o objeto, que entram em sintonia musical. O sentido arcaico da imitação está ligado aos cultos religiosos, a um contato espiritual do homem com o mundo empírico que consiste “na identidade da atividade interior entre a alma e o corpo ‘daqui’ e o mundo-circundante ‘de lá’, que ao vibrarem como um só, tornam-se um só” (SPENGLER, 1928a, p.192). Este fenômeno se torna evidente para Spengler (1928a, p.192) quando se observa os fenômenos da dança e da música, nos quais diferentes sujeitos “deixam-se levar” por um mesmo ritmo, sem necessidade de uma comunicação racional – o que cria “uma unidade de sentimento e de expressão, um ‘nós’”. Este “nós” criado pela sintonia rítmica é uma expressão espontânea dos indivíduos – ela é, portanto, produto da natureza, e não de preceitos morais, políticos ou civilizatórios; por isso, ela se dá de forma “solitária”, pois o que faz com que o cosmos e o homem tornem-se “um” não é um processo dialético, calcado na comunicação entre diferentes indivíduos, mas um compartilhar inconsciente de um mesmo ritmo vital entre o homem e o cosmos. Definitivamente, a teoria da raça de Spengler depende desta noção de que aquilo que faz um conjunto de indivíduos compartilharem uma mesma cultura é este “ritmo” fisiológico, esta batida [beat] do coração em sintonia musical com as pulsões do universo.

É partindo desta teoria que Spengler reflete sobre a “atividade criadora” do artista: a criação estética é imitativa justamente porque, em sua origem, é relação musical – e, para ser mais exato, rítmica – entre as pulsões vitais de um indivíduo e o mundo exterior, relação que em sua origem era, na verdade, uma experiência religiosa. Toda arte de valor recria inconscientemente esta atividade imitativa arcaica, que remonta ao primeiro contato do homem com a natureza – ou seja, remonta a um nível vital, inconsciente, fisiológico, que precede a existência humana enquanto ser consciente, social, histórico, civilizado, racional:

O objetivo de toda imitação é simulação efetiva; isto significa assimilação efetiva de nós mesmos num algo estranho – como a transposição e transsubstancialização que, até os dias atuais, o Um experimenta no Outro que descreve ou retrata – e isto é capaz de reavivar um sentimento intenso de uníssono sobre tudo, abrangendo da absorção silenciosa e concordante à mais abandonada risada, daí até as profundezas do erótico, um uníssono que é inseparável da atividade criadora. [...] Daí que toda imitação seja dramática, no sentido mais amplo do termo; existe drama no movimento de um pincel ou talhadeira, na curva melódica de uma música, no tom de uma recitação, na linha de um poema, na descrição, na dança. Mas tudo o que experienciamos ao ver e ouvir é sempre uma alma estranha àquela a quem estamos nos unindo. É apenas no estágio da Megalópolis que a arte, despedaçada e despiritualizada, se rebaixa ao naturalismo, tal como se entende o termo hoje em dia; isto é, imitação de um feitiço aparente, visível, do estoque de caracteres sensíveis passíveis de serem fixados cientificamente. (SPENGLER, 1928a, p.192)

Spengler opõe aqui a arte elevada, cuja potência advém das pulsões vitais, à arte decadente da alta civilização, em que a relação entre o homem e a natureza não se define mais por um ritmo inconsciente, mas por uma atividade racional, científica, técnica. Vê-se que tanto a arte decadente quanto a arte elevada se definem pela mimese da realidade; no entanto, aquilo que é imitado pela arte decadente – que Spengler chama aqui de “naturalista”, em clara referência aos romances de tese do século XVIII e XIX – são meramente impressões “sensíveis”, “visuais”, destituídas de alma. O que falta à arte naturalista é justamente a presença de uma incursão espiritual perante o mundo imitado – e, aqui, “espiritual” significa a sintonia rítmica entre o artista e a realidade, que ele imita através de sua linguagem-de-expressão. Toda arte que resgata esta relação fundamental entre o homem e a natureza, marcada pela potência da música, é uma arte elevada, orgânica, viva, ao contrário da arte naturalista das megalópoles civilizadas, em que o real se revela como mera aparência plástica decadente, inorgânica, morta.

Em decorrência desta concepção da linguagem-de-expressão como experiência solitária do homem com o cosmos, a escrita espontânea de Kerouac em *Old Angel Midnight* pode ser entendida como a tentativa de criar uma linguagem capaz de dar conta mimeticamente da imensa realidade do universo sem que, com isso, perca sua relação interna com a origem. Por conta do isolamento do escritor no espaço da solidão da linguagem-de-expressão, podemos entender essa proximidade com a origem a partir da experiência de “rascunhar” em palavras a própria experiência criativa com a linguagem: a criação poética do próprio mundo da criação poética. O caráter ontológico e autotélico da linguagem neste poema se dá porque, em vez de se direcionar para o mundo em sua dimensão ôntica, se lança para dentro de si mesma, de seu próprio processo de criação. Assim, estes “sons” que adentram o espaço da criação por meio da janela são a manifestação da própria solidão da linguagem, como que retornando à sua natureza livre, ao seu elemento rítmico fundamental.

Mas a ideia de que todo o cosmos é meramente um produto da imaginação não poderia ser facilmente rastreado como um tema budista, como é certamente esboçado logo no início de *Old Angel Midnight*? Considerando o emaranhado de referências que animaram sua experiência literária e sua formação individual, é difícil – e também desnecessário – estabelecer um limite, traçar uma linha que separe, de um lado, as reflexões estéticas/poéticas e, do outro, as crenças religiosas de Kerouac. Ainda mais nesse caso, em que elas se complementam mais do que se contradizem. Basta aceitarmos que a leitura pelo viés religioso não invalidaria a leitura formal, nem mesmo neste texto em que o estatuto do cosmos pode parecer à primeira vista ambíguo – ou seja, tanto ôntico quanto ontológico. A

este respeito, vale a pena reavaliar a discussão de Willer (2014, p.35) quando compara o relativismo linguístico de Burroughs com a devoção religiosa de Kerouac:

para ele [Burroughs], categorias como “Deus”, “sagrado”, “espírito” etc. seriam apenas palavras; e sua conexão com algo “real”, com um referente externo é, em sua cosmovisão, sempre duvidosa e arbitrariamente imposta. De modo consequente, alertou Kerouac, a propósito de sua devoção budista: “Um homem que usa o budismo ou qualquer outro instrumento para remover o amor da sua existência e assim evitar o sofrimento comete, a meu ver, um sacrilégio comparável à castração”.

Curiosamente, ainda que tenha levado muito a sério sua devoção budista, submetendo-se inclusive a retiros espirituais e períodos de abstinência sexual, a própria forma como Kerouac concebe a criação poética advém da crítica de Nietzsche ao budismo de Schopenhauer, que se incorporou na teoria da linguagem-de-expressão de Spengler. Assim, o relativismo de Burroughs não se distancia tanto da poética de Kerouac, como pode parecer à primeira vista: ambos partiram de Spengler para refletir sobre a maneira como a linguagem se relaciona com o mundo, ainda que focando em aspectos diferentes do conceito de linguagem-de-expressão.

Para Burroughs, a linguagem é um elemento exterior, intruso, arbitrário, antinatural, que o homem carrega em seu organismo quase como que uma doença – daí a metáfora da linguagem enquanto um vírus; os exercícios dos cut-ups seriam formas de denunciar esta arbitrariedade, o aspecto decadente de uma linguagem incapaz de mimetizar plenamente o real. Em Kerouac, a busca por uma linguagem espontânea reflete uma crítica parecida em relação à arbitrariedade da norma culta; o projeto de uma escrita espontânea se justifica pela tentativa de um retorno à pulsão original, espiritual, entre o homem e o cosmos – o que para Spengler explica inclusive a origem de toda e qualquer religião. Assim, a preocupação excessiva de Kerouac com a musicalidade de sua prosódia pode ser entendida como tentativa de restituir aquela relação religiosa entre o homem e cosmos que foi perdida nas altas civilizações tardias, onde a linguagem não-musical da ciência e da lógica se tornaram a norma.

A preocupação excessiva com cada detalhe rítmico de suas frases, cada efeito sonoro que um sinal gráfico ou uma palavra produzem, leva Kerouac ao exercício dos *sketches*, onde se força a se expressar da forma mais espontânea possível em frente à página em branco. Esse paradoxal “condicionamento da espontaneidade”, o treinamento para uma linguagem livre, é consequência de uma postura crítica perante o mundo civilizado, o mundo

da técnica, o mundo em que a relação fundamentalmente religiosa entre o real e a linguagem foi degenerada. A busca de uma linguagem autônoma, que gira em torno de si mesma, é também a busca de uma linguagem mais próxima não só das pulsões da vida, mas também de sua própria natureza de linguagem: ela reproduz formalmente, assim, a ideia romântica da *Bildung*, do movimento de “tornar-se o que se é” que se realizaria como um encontro do homem com sua natureza íntima.

A educação do artista por vias da experiência com a linguagem é necessária para que ele alcance sua própria natureza enquanto indivíduo livre, mas também serve para que a linguagem, por meio do artista, encontre sua própria liberdade – ideia que Kerouac (NYPL, 56.14) sintetiza em seu diário de 1959 ao criticar as cartas de Allen Ginsberg por sua falta de musicalidade quando usa excessivamente a conjunção “e” [and]:

A poesia surge por conta própria através de tua educação, então apenas nos conte a tua história – e não se prenda à palavra e! – E minha prosa costumava ter seu fôlego & repreensão rítmicos, em vez de apenas frases com “e’s” desconexos, como nas cartas de Allen – Muito Ginsberg, pouco Kerouac ultimamente, em minhas absorções privadas sobre a “prosódia” – E O FÔLEGO-RITMICO VEM SIMPLEMENTE DO ENTUSIASMO APRESSADO EXPLANATÓRIO SOBRE UMA COISA, não de teorias laboriosas de elipses & prosódias – UMA COISA DEFINIDA EM TODOS OS SEUS DETALHES ACROBÁTICOS (como a descrição da guerra das formigas de ontem em OAM [*Old Angel Midnight*])¹⁰⁶.

Desse modo, a paradoxal tentativa de condicionar um não-condicionamento que está em jogo no exercício dos *sketches* e em *Old Angel Midnight* se apresenta não só como a tentativa de encontrar uma linguagem livre, mas também como a própria *époche* da linguagem, que só pode falar do mundo na medida em que o suspende em favor de sua autonomia solitária.

¹⁰⁶ The poetry comes of its own thru your education, so just tell your story – and don’t get hung-up on the word and! – And my prose used to have its rhythmic breath & expostulation, instead of just rambling “and” sentences like Allen’s letterprose – Too much Ginsberg not enough Kerouac lately, in my private absorptions about “prosody” – AND THE BREATH-RHYTHM COMES SIMPLY FROM HASTY ENTHUSED EXPLANATION OF A THING, not from labored theories of elliptics & prosody – A DEFINITE THING IN ALL ITS TUMBLING DETAILS (like yesterday’s OAM description of ant war).

3.2.2 A Solidão do Nobre

Vós, solitários de hoje, vós, que viveis à parte, deveis um dia formar um povo: de vós, que escolhestes a vós mesmos, deverá nascer um povo eleito: - e dele o super-homem

Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*

Foi em favor da obra de arte autônoma e contra uma concepção técnica da criação que Kerouac sustentou uma crítica feroz a toda e qualquer obra de arte engajada. Para Kerouac, o engajamento político da arte iria contra o posicionamento rebelde do escritor que, apesar de inserido no mundo do trabalho, da técnica e da mercadoria, deve manter-se firme em sua liberdade de espírito. A arte criada pelo homem nobre, o homem verdadeiramente livre, não deve seguir nada mais que sua própria natureza, sua própria propensão, sua própria potência de obra de arte autônoma. Essa autonomia não seria apenas decorrente de uma preocupação fútil da “arte pela arte”; para Kerouac, ao contrário, é porque toda arte expressa a singularidade de seu criador que a autonomia da obra está ligada à liberdade ética do artista.

Não resta dúvidas de que Kerouac absorveu estas ideias de Spengler ao problematizar não apenas o estatuto autotélico da obra de arte, mas também o modo como o artista deve se portar diante da sociedade. A partir da teoria nietzschiana da criação— que em Spengler vai se tornar em teoria racista — Kerouac se assume como um inimigo da moral burguesa. A ideia de que o artista deve criar uma arte que não se submete aos valores morais da civilização se sustenta sobre a tese de que a obra de arte elevada é a expressão arcaica da pulsão vital do artista, que “vibra como um só” ao imitar a natureza. Esta relação mais fundamental, que dá origem à criação poética mais elevada, é justamente aquela em que o espectador — ou, no caso da literatura, leitor — é excluído em favor de um processo de criação solitário, onde se retoma aquela relação inconsciente entre o homem e a natureza que precede valores morais ou sociais. Quanto menos sucumbir à pressão da moral e dos valores decadentes da civilização avançada, mais uma obra se aproximará desta pulsão rítmica original, mais ela expressará sua organicidade, sua autonomia, sua originalidade.

Tanto a liberdade da obra de arte quanto a liberdade do artista se dão, portanto, neste espaço da solidão, em que a expressão criadora se desenvolve espontaneamente, restituindo a relação orgânica fundamental entre o homem e o cosmos. A obra gestada no espaço da solidão será sempre mais elevada que aquela criada de acordo com as exigências do espaço público. Daí a crítica à obra de arte engajada em Spengler: ela seria o

resultado direto da decadência da civilização, em que o impulso-para-expressão do artista dá lugar a um impulso-para-comunicação cujo objetivo é “instruir”, “converter” ou “provar” ao leitor uma determinada ideia social ou política:

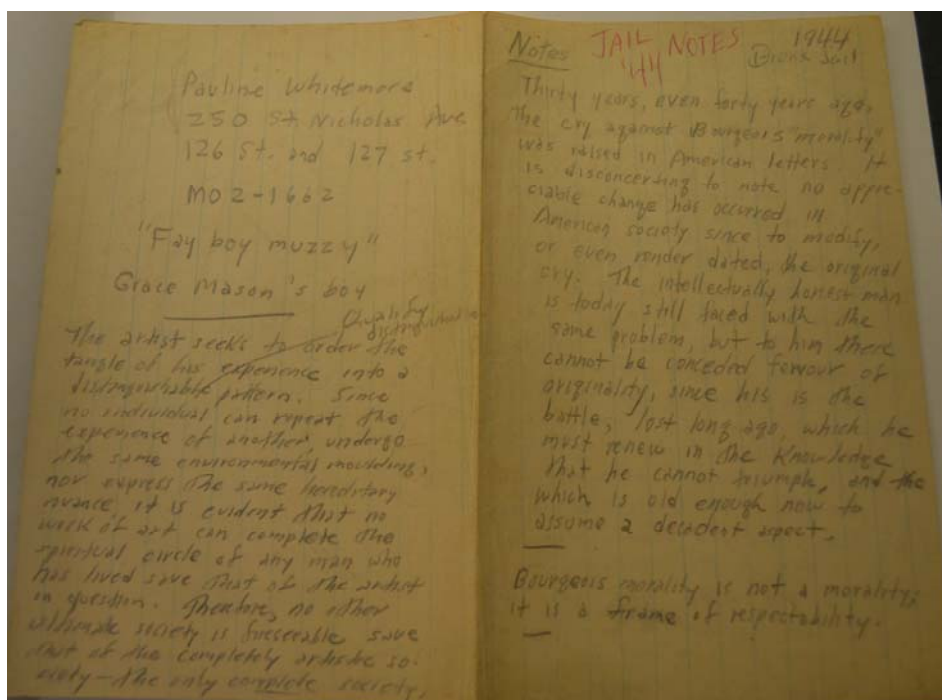
A arte-de-monólogo das naturezas extremamente solitárias é também, na verdade, uma conversação consigo mesmo na segunda pessoa. Mas é somente na intelectualidade tardia das megalópoles que o impulso-para-expressão é sobreposto pelo impulso-para-comunicação, dando origem àquela arte tendenciosa em que se busca instruir, converter ou provar visões de cunho político-social ou moral, gerando assim a fórmula contrária da “Arte pela Arte” – que é em si mesma mais uma visão que uma disciplina, apesar dela ainda nos servir para lembrar da significância primitiva da expressão artística. (SPENGLER, 1928a, p.191)

Grande parte das críticas de Kerouac às tendências realistas e naturalistas da literatura moderna foram diretamente influenciadas pela ojeriza de Spengler à arte engajada. Já que as expressões artísticas mais elevadas são aquelas que reestabelecem a relação solitária entre homem e natureza, calcada nas pulsões vitais e na batida do coração, a figura do artista solitário acaba se fundindo com a do homem nobre, aquele que, em seu desprezo pela mediocridade das massas, tenta ao máximo estabelecer sua singularidade. Este artista nobre não se confunde nem com o proletário, nem com o burguês; sua característica principal é a de ter-se formado enquanto indivíduo singular a partir da experiência solitária da criação, que faz com que ele experimente uma liberdade em relação às pressões sociais da civilização decadente.

A solidão é capaz de exercitar a liberdade do artista na medida em que o aproxima da natureza e o afasta de sua condição de cidadão do mundo. Por isso, mesmo quando está preso, um artista pode expressar liberdade por meio de sua linguagem autônoma. É o que Kerouac discute nas notas que escreveu enquanto esteve detido na cadeia do Bronx, em 1944, em decorrência de seu envolvimento com o assassinato de David Kammerer por Lucien Carr¹⁰⁷. Nelas, encontram-se reflexões de Kerouac (NYPL, 46.9) não exatamente sobre o seu confinamento, mas muito mais a respeito de sua liberdade; o que ele busca compreender nestas notas é como a figura do artista pode resistir à moral burguesa, considerada a grande inimiga das letras americanas:

¹⁰⁷ Kerouac ajudou Carr a esconder a arma do crime e foi detido por não ter denunciado à polícia imediatamente. O assassinato, que chocou a comunidade universitária de Columbia, inspirou recentemente o filme *Kill my Darlings*, mas também foi retratado por Kerouac com detalhes em duas de suas obras literárias: *Vanity of Duloz* e *The Hippos Were Boiled in their Tanks*, escrito em parceria com William Burroughs em 1945, mas publicado postumamente apenas em 2010.

Figura 2 - Holograph "Jail notes '44 - Bronx Jail 1944." 1944.



Fonte: Berg Collection of English and American Literature (NYPL, 46.9)

Trinta anos ou mesmo quarenta anos atrás, o grito contra a “moralidade” burguesa se ergueu nas letras americanas. É desconcertante notar que não houve mudanças perceptíveis na sociedade americana que tivessem alterado, ou mesmo rendido, o clamor original. O homem intelectual e honesto se defronta ainda com o mesmo problema, mas para ele não se pode atribuir um fervor de originalidade, já que sua batalha, perdida há muito tempo, é aquela em que ele precisa se renovar no reconhecimento de que não pode triunfar, aquela que, de tão antiga, já assumiu um aspecto decadente.¹⁰⁸

É sintomático que, em sua situação de encarcerado, Kerouac tenha dedicado seus pensamentos ao problema da liberdade do artista em conflito com a moral burguesa. Assumindo-se como um escritor da tradição aristocrática-romântica, ele se posiciona como um “intelectual honesto”, que não se deixa corromper, mesmo num mundo em que a moral do burguês é vitoriosa há mais de 40 anos. Daqui já se pode deduzir um dos múltiplos sentidos da expressão “beat”, que Kerouac utilizou posteriormente para descrever sua geração: trata-se dos “derrotados” [beaten down], que incorporaram em seu modo de ser a resistência individual contra um poder e uma moral infinitamente mais infiltrada e determinante do corpo social. A integridade deste “intelectual honesto” se garante por sua aceitação de que, ainda

¹⁰⁸ Thirty years, even forty years ago, the cry against Bourgeois “morality” was raised in American letters. It is disconcerting to note no appreciable change has occurred in American society since to modify, or even render dated, the original cry. The intellectually honest man is today still faced with the same problem, but to him there cannot be conceded fervor of originality, since his is the battle, lost long ago, which he must renew in the knowledge that he cannot triumph, and the which is old enough now to assume a decadent aspect.

que a sociedade decadente tenha triunfado, seu espírito não irá ceder a tal pressão, pois prefere manter-se íntegro em sua individualidade, em sua solidão.

Nas mesmas notas, Kerouac (NYPL, 46.9) se refere a um escritor que lhe serve como modelo de artista incorruptível: “Thomas Mann¹⁰⁹, um verdadeiro artista, consegue viver em meio ao mundo burguês. Ele o faz com discrição e cinismo velado. Por que não eu também?”¹¹⁰. Aqui se vê que o artista, apesar de não resistir diretamente às sólidas estruturas da moralidade burguesa – ao modo do artista engajado –, é capaz de, no entanto, conviver nela de maneira “cínica”, resistindo por meio de sua força de espírito. Kerouac quer ser este tipo de artista que, mesmo constrangido pelo mundo social, mesmo encarcerado pela polícia, não abrirá mão de sua liberdade de espírito, assim como Thomas Mann o fez astutamente.

O que garante ao artista sua liberdade face às pressões da moral burguesa é, para Kerouac, justamente a liberdade de sua experiência criativa, de seu pensamento e de seu modo de portar-se no mundo. Sua formação por via da arte será capaz de mantê-lo alheio àquilo que considera decadente, conservando assim sua liberdade individual. É somente porque o artista íntegro conserva-se em sua própria singularidade que a arte mesma pode se manter livre numa sociedade em que os valores decaíram. Esta ideia é exposta por Kerouac (NYPL, 46.9) numa nota em que discute a importância da autonomia da obra de arte em relação a instituições sociais e partidos políticos:

Definição de arte para o homem leigo

A arte deve ser entendida do mesmo modo como concebemos um indivíduo. Não buscamos valor no indivíduo: ele pode ser valioso para alguém, naquilo que diz respeito à sua subsistência, mas para o resto do mundo ele não tem valor: ele existe, enquanto um ser humano, e é tomado, sem consideração de valor, simplesmente enquanto um homem ou uma mulher. Ele se sustenta sobre a dignidade de sua arte. A arte, também, não deve ser apreendida como algo de valor. A arte existe, em termos espinoseanos, por meio da necessidade de sua natureza, tal como o homem. Ela não deve ser usada para satisfazer os apetites dos leitores, como uma cortesã. Não deve promover ideais políticos e ideias sociais, segundo o espírito da propaganda. Ela existe

¹⁰⁹ Num dos cadernos de 1940, Kerouac (NYPL, 53.1) já fala de Thomas Mann como modelo de um artista moderno elevado, em termos que remetem à tradição da *Bildung*: “O ARTISTA – O artista-escritor possui sua função peculiar, onde integra e reúne todas as coisas, apresentando-as numa maneira lúcida e vívida que torna pública ao homem as forças morais, as verdades, as características mais significativas dos esforços e realização da humanidade. Thomas Mann é este tipo de escritor – por isso, elevado a alcunha de grande moderno.” [THE ARTIST – The artist-writer has his peculiar function, in that he assembles and integrates all things, presenting them in a lucid and vivid manner that publishes to men the moral forces, the truths, and significant features of mankind’s striving and attainment. Thomas Mann is such a writer – therefore hailed as a great modern.]

¹¹⁰ Thomas Mann a true artist, can live in the Burgeois frame. This he does with discretion and quiet cynicism. Why can’t I?

e vive, como o homem, e deve ser tomada como uma coisa bela e verdadeira, entendida e amada por si mesma, como o homem.¹¹¹

Ainda que a referência aqui seja Spinoza, percebe-se como, ao tentar explicar ao “homem leigo” o que é a obra de arte, Kerouac estabelece um paralelo com a existência do indivíduo enquanto ser humano livre de um modo muito próximo daquele que a tradição da *Bildung* trata a questão da autonomia da obra de arte. Ao nascer, cada indivíduo se “sustenta sobre a dignidade de sua arte”, sem que esteja contaminado por valores morais. É apenas quando adentra na esfera do social que ele aprende o que é um “valor”, e é apenas porque esses “valores” existem que a sociedade se hierarquiza, fazendo com que os indivíduos assumam papéis sociais. Esta talvez seja a chave para interpretar outra frase solta que se encontra nas notas da prisão: “A moralidade burguesa não é uma moralidade; é uma estrutura de respeitabilidade”¹¹² (NYPL, 46.9). Um homem só tem mais valor que o outro quando inserido no jogo da “respeitabilidade”, mas nunca por conta de sua existência individual. Ao nascer, a natureza confere ao homem uma liberdade que deve ser “entendida e amada por si mesma”.

Para ser livre, uma obra de arte deve reproduzir, em seu modo de ser, esta liberdade do homem que, ao nascer, está aquém do bem e do mal, aquém de uma existência estratificada em torno do trabalho, do “sustento”, dos “valores”. Por isso, a arte não pode ser vendida, não pode se tornar um mero produto cujo fim é “satisfazer os apetites dos leitores, como uma cortesã”. Diferente da propaganda, que nasce com uma certa finalidade, a obra de arte legítima é, para Kerouac, aquela que expressa sua própria natureza, sua própria verdade íntima, reproduzindo em seu ser a condição de uma existência livre. A arte é inimiga da moral burguesa na exata medida em que ela é autônoma, que basta “por si só”, que não está atrelada ao mundo do trabalho, que não expressa em sua forma qualquer tipo de dependência ou finalidade. Assim, a formação do artista deve se dar num movimento de retorno às origens: uma vez que ele já está inserido na sociedade decaída, é necessário que ele encontre, dentro de si, aquela potência natural que precede sua existência enquanto ser social; daí a

¹¹¹ Definition of art for the layman

Art should be regarded as we respectively regard the individual. We seek no value in the individual: he may be of value to one, in that he may assist in livelihood, but to the rest of the world he has no value: he exists, is a human being, and is regarded, with no considerations of value, simply as a man or a woman. He stands on the dignity of his being. Art, too, should not be regarded as a thing of value. Art exists, in Spinozean terms, through the necessity of its nature, like man. It is not to be used to satisfy the appetites of readers, like a courtesan. It is not to promote political ideas and social ideas in the spirit of propaganda. It exists and lives, like man, and is to be regarded as a thing of beauty and truth to be understood and loved for itself, like man.

¹¹² Bourgeois morality is not a morality; it is a frame of respectability

necessidade do retiro, da solidão, pois é ao isolar-se que a natureza pode se manifestar em pleno direito, sem interferências ou constrangimentos externos.

Ainda nas notas da cadeia, Kerouac (NYPL, 46.9) complementa a ideia de autonomia em um aforismo onde compara o homem ao “barro” e o meio social a uma “molda”: “Um pedaço de barro é modelado – o homem e seu meio. A despeito do molde, a arte emerge do barro – distinta, penetrante, curiosa, bajuladoramente honesta, para além do bem e do mal, afogada em experiência e, ainda assim, indiferente em reconhecê-la, irônica e estranhamente afetuosa”¹¹³. A metáfora do “barro” sinaliza a ideia de que o homem possui dentro de si uma natureza que pode ser moldada, assim como um vaso de cerâmica; aquilo que dá forma a essa natureza é a “molda”, que aqui representa a pressão dos valores sociais sobre a vida.

No entanto, mesmo que todo indivíduo acabe sendo modelado pelo meio em que vive, a origem da obra de arte não é o meio social, mas o próprio barro, esta matéria bruta que o homem é em seu estado de natureza. Justamente por se originar naturalmente “a despeito do molde”, a obra de arte existe “para além do bem e do mal”, apresentando assim características “distintas”. Repare-se que as qualidades atribuídas à obra de arte são descritas por meio de oxímoros: “bajuladoramente honesta”, “afogada em experiência e, ainda assim, indiferente a ela”, “irônica e estranhamente afetuosa”. Tais características sugerem que a qualidade própria do “barro”, este material disforme que aqui metaforiza a existência humana, é o de não ser nem bom, nem mau, mas simplesmente existir em suas múltiplas possibilidades. Os paradoxos também apontam para uma concepção não-dialética da obra de arte, já que o “além do bem e do mal” é simultaneamente um “aquém”: a arte supera os valores da moral, indo “para além” deles, mas apenas por conta de um movimento de retorno, onde volta a se deparar com essa natureza arcaica, não corrompida. Porque não precisa se adequar a nenhum valor moral, por estar mais próxima da natureza que da sociedade, a obra de arte é ao mesmo tempo bajuladora e honesta, iluminadora e incompreensível, irônica e afetuosa – ela detém, dentro de si, a força do selvagem, a potência do que não foi estabelecido arbitrariamente pelos valores da civilização.

Pela maneira de conceber a obra de arte em analogia com a liberdade humana, Kerouac dialoga diretamente com a tradição romântica que se vale do conceito de gênio para pensar a relação entre o artista e a sociedade. Isso fica mais evidente quando trata

¹¹³ A piece of clay is moulded – man and his environment. Despite the mould, out of the clay, emerges art – detached, probing, curious, unctuously honest, beyond good and evil, drowned in experience yet aloof in considering it, ironic and strangely tender.

em suas notas do problema da singularidade da obra de arte, que é explicada pelo fato de não ser possível a um indivíduo reproduzir o conjunto de experiências vividas por um outro:

O artista busca ordenar o emaranhado de suas experiências num padrão distinto. Já que nenhum indivíduo pode repetir a experiência de outro, submeter-se à mesma modelagem do ambiente, nem expressar o mesmo nuance hereditário, é evidente que nenhuma obra de arte possa completar o ciclo espiritual de qualquer homem que já tenha vivido a não ser aquele do artista em questão. Por isso, não se espera que a sociedade última seja outra coisa que a sociedade completamente artística – a única sociedade completa.¹¹⁴ (NYPL, 46.9)

Vê-se como Kerouac se mostra aliado a um projeto de poetização da vida, da existência e da sociedade, do mesmo modo que Novalis e Schiller: é pela formação estética, e não por um engajamento político, que se pode transformar efetivamente a sociedade¹¹⁵. Pode-se dizer que Kerouac manteve-se fiel a esta ideia ao longo de toda sua vida, e foi ela que alimentou desde muito cedo sua desconfiança em relação ao comunismo, bem como à obra de arte engajada.

Certos posicionamentos políticos expressos por Kerouac depois da fama de *On the Road* podem ser entendidos à luz de seu alinhamento a esta figura do homem nobre, que sustenta o conceito de gênio na tradição alemã da *Bildung*, em que se incluem autores como Schiller, Nietzsche e Spengler. Tal influência explica, em grande parte, a falta de simpatia de Kerouac pelas esquerdas marxistas, que se estendeu à sua aversão à contracultura na década de 1960. Isso certamente não o exime de posicionamentos eminentemente reacionários, como o de ter defendido a intervenção militar estadunidense no Vietnam. Mas é inegável que, devido à complexidade de sua formação política, que é ao mesmo tempo anti-burguesa e anti-comunista, seria reducionista tentar alinhar a obra de Kerouac meramente a uma linha de direita ou de esquerda. Essa complexidade é visível desde cedo. Num pequeno

¹¹⁴ The artist seeks to order the tangle of his experience into a distinguishable pattern. Since no individual can repeat the experience of another, undergo the same environmental moulding, nor express the same hereditary nuance, it is evident that no work of art can complete the spiritual circle of any man who has lived save that of the artist in question. Therefore, no other ultimate society is foreseeable save that of the completely artistic society – the only complete society.

¹¹⁵ Tal ideia é esclarecida no aforismo 122 de *Pólen*, quando Novalis (2009, p.101-103) trata da sintonia entre o Estado do futuro (o Estado poético) e a autonomia dos indivíduos: “Um Estado muito rico de espírito torna-se por si mesmo poético – Quanto mais espírito e trânsito espiritual há no Estado, tanto mais ele se aproximará do poético – quanto mais alegremente cada qual, dentro dele, limitará, por amor ao belo, grande indivíduo, suas pretensões e quererá fazer os necessários sacrifícios – tanto menos o Estado precisará disso – tanto mais semelhante será o espírito do Estado ao espírito de um homem individual modelar – que pronunciou para sempre uma única lei – Sê tão bom e poético, quanto possível”.

rascunho de juventude, tanto o capitalismo quanto o comunismo são criticados como formas de “escravidão das massas”, ideia que remete ao escritor irlandês Bernard Shaw:

Este conto, eu admito, e estou orgulhoso em admitir, é contra os capitalistas. Mas também é contra os comunistas. É contra qualquer forma de escravidão, o conceito de escravidão de Shaw. Num Estado comunista, pode haver escravidão. A escravidão das massas... melhores salários, menores jornadas, escravidão mais justificada e mais prazerosa – mas ainda sim, escravidão.¹¹⁶
(NYPL, 5.63)

A mesma percepção é retratada numa carta enviada em março de 1943 a Sebastian Sampas, o amigo de infância morto durante a Segunda Guerra Mundial; nela, Kerouac (SL1, p.53) responde indignado à insinuação de que seria um “reacionário”, assumindo-se como um “esquerdista”, mas ao mesmo tempo desconfiado de qualquer tipo de organização partidária: “Eu sou um esquerdista...eu não poderia ser outra coisa, eu posso não ser um seguidor de partidos... eles nunca fizeram nada de bom e a maioria deles são bem uns insignificantes sem tolerância... e ao menos que o partido melhore nisso, eu jamais farei parte dele. Pra isso, ele tem que sofrer uma mudança”¹¹⁷.

No romance inacabado escrito em 1944, *The Haunted Life*, Kerouac (HL, p.62) usa o termo “aristocrata da história” em tons spenglerianos. O destino de seu alter ego Peter Martin, retratado no romance como um jovem aspirante a escritor que pretende se desligar de suas raízes proletárias, se opõe à incapacidade das massas trabalhadoras de determinar os rumos da história: “para ele, Peter Martin, o papel principal no palco da história. Para ele, então, o esplêndido ócio e a calma conduta; o aristocrata da história, colhido da videira no momento certo, destinado a frutificar em glória para que todos o vejam; ele que pode esperar por seu próprio tempo, brandamente seguro”¹¹⁸.

No que diz respeito ao seu processo de autoformação, todo ele calcado na noção do “artista” enquanto um indivíduo nobre, distinto, rebelde, não corrompido pelas massas, talvez a melhor forma de caracterizar Kerouac seja justamente como este “romântico aristocrático” de *The Haunted Life*. O termo explicaria suficientemente a forma com que se

¹¹⁶ This story, I admit, and am proud to admit, is against the Capitalists. But it is also against the Communists. It is against any form of slavery, the Shavian concept of slavery. In a Communistic state, there can be slavery. The slavery of the masses..... better wages, shorter hours, more justified and more pleasant slavery --- but still slavery.

¹¹⁷ [I am a Leftist... I couldn't be otherwise, I may not be a Party-liner... they haven't done any good and most of them are a trifle too intolerant... and unless the Party improves here, I'll never join it. It too must suffer “change”].

¹¹⁸ [...] for him, Peter Martin, the role of prominence oh history's stage. For him, then, the splendid leisure and the calm demeanor; the aristocrat of history, plucked from the vine at the right moment, made to burgeon in glory for all to see; he that can wait for his time, blandly assured

posicionou criticamente contra os valores da sociedade de consumo americana, como aponta Willer (2004, p.52-53) em sua análise política da Geração Beat: “A crítica beat não visava apenas ao bem-estar, porém seu importante correlato naquele contexto: a massificação, expressão máxima do conformismo. [...] eles não se limitaram a formular críticas, a exemplo do libelo de Kerouac contra a massificação na abertura de *Vanity of Duluo*. Encarnaram-nas, ao se recusarem a integrar-se.”

Se valendo do conceito utilizado por Marx para descrever o estrato de mendigos, marginais e artistas boêmios, Willer (2004, p.50) caracteriza não só Kerouac, mas toda a Geração Beat, como uma “elite lumpen”. Por isso, ele ressalta entre os Beats a simpatia por um estilo de vida libertário, adepto da proletarização voluntária e da crítica aos valores morais da burguesia. Mas Willer (2004, p.52) também reconheceu a existência de uma espécie de “caldo de cultura nietzschiano e spengleriano”, que seria comum tanto à *lost generation* de 1920 quanto à geração de Kerouac. No que diz respeito ao problema mais específico da experiência literária, e não a uma análise sociológica ampla como a de Willer, a categoria de “romântico aristocrático” talvez ressalte melhor a maneira como Kerouac se valeu de Nietzsche e Spengler ao tratar da relação entre o artista e a sociedade, sustentando inclusive uma crítica à obra de arte engajada.

A censura à obra de arte realista, cuja linguagem instrumental a tornaria incapaz de expressar uma verdadeira liberdade de espírito, não pode ser dissociada, nesta tradição romântica aristocrática, da sobreposição entre as categorias do nobre e do artista, que se condensam no tipo ideal do gênio. De uma forma muito próxima à de Spengler em *The Decline of the West*, Schiller (2002, p.132) ressalta, na *Educação Estética do Homem*, que a autonomia da obra de arte se afiança pela sinceridade do espírito nobre, o único capaz de produzi-la:

a aparência é estética somente quando sincera (renunciando expressamente a qualquer pretensão à realidade) e quando *autônoma* (despojando-se do apoio da realidade). Tão logo seja falsa e simule realidade, tão logo seja impura e careça da realidade para seu efeito, ela torna-se nada mais que um baixo instrumento para fins materiais e nada pode provar quanto à liberdade do espírito.

Não à toa, a ideia de um gênio criador distinto da maioria dos mortais por ter sido agraciado com um “dom natural” é bastante próxima da caracterização social da nobreza, uma classe elevada que se distingue da plebe por uma questão de hereditariedade, de sangue e mesmo de raça. Ainda que não defenda os interesses da nobreza sob um ponto de

vista político, Schiller (2002, p.116) se vale da categoria de “nobre” para falar do homem de gênio. Assim, ele já revela como a criação artística e a sensibilidade para o belo estão ligados inevitavelmente ao exercício de liberdade do homem de espiritualidade elevada, cuja vida expressa liberdade individual:

Onde quer que o encontremos, este tratamento espirituoso e esteticamente livre da realidade comum é o sinal de uma alma *nobre*. Deve ser dita nobre a mente que tenha o dom de tornar infinitos pelo modo de tratamento, mesmo o objeto mais mesquinho e a mais limitada empresa. É nobre toda a forma que imprime o selo da autonomia àquilo que, por natureza, apenas *serve* (é mero meio). Um espírito nobre não se basta com ser livre; precisa pôr em liberdade todo o mais à sua volta, mesmo o inerte. Beleza, entretanto, é a única expressão possível da liberdade no fenômeno. A expressão predominante do *entendimento* numa face ou numa obra de arte nunca pode ser nobre, como não pode também ser bela, pois acentua a dependência (que é inseparável da finalidade) em lugar de ocultá-la.

Se a alma nobre é aquela que imprime sobre a realidade o “selo da autonomia”, o artista genial é este espírito livre que, ao apreciar as coisas mais mundanas e mesquinhas sob as lentes da beleza, liberta o mundo e a sociedade para uma existência autônoma, não subjugada à condição de mero meio. Somente o impulso lúdico, do livre-jogo, do estético, é capaz de tornar nobre aquilo que serve; somente na relação com a arte, liberta-se aquilo que está demasiadamente preso ao mundo do trabalho e da necessidade. O que é propriamente livre neste espírito e lhe garante o caráter de nobreza é sua independência tanto em relação ao mundo material quanto às regras da moral, o que em Schiller também quer dizer uma não submissão aos valores de uma sociedade decadente.

É crucial lembrar aqui que a *Educação Estética do Homem* foi escrita justamente na tentativa de pensar o estado de dissolução moral em que se encontrava a humanidade face ao terror da Revolução Francesa. O diagnóstico de Schiller ao lidar com a deposição do poder real e a ascensão da burguesia é de que o homem moderno não consegue alcançar a liberdade plena, pois não foi capaz de restituir em seu ser o equilíbrio entre suas pulsões animais e o exercício da razão – o que ele designa com os conceitos de “impulso sensível” e “impulso formal”, cujo equilíbrio estaria relacionado ao “impulso lúdico”. Pode-se perceber que Schiller não advoga necessariamente a favor da ideia de que o homem de gênio é nobre por seu nascimento, mas antes que é aquele que cultivou sua sensibilidade no exercício da liberdade.

O ideal da *Bildung*, mesmo que sustentando uma noção de nobreza genial, pode ser entendida como a tentativa de uma democratização da nobreza por meios da

educação estética: a partir do momento que se reconhece que o homem nobre é aquele que se tornou assim por meio do cultivo de sua sensibilidade, aquela “nobreza” que antes era exclusivamente reconhecida pela hereditariade é tomada, agora, como uma tarefa dos homens sobre a terra. Schlegel (1997, p.22) chegou a falar de um “imperativo categórico da genialidade”, sinalizando que o cultivo do gênio deveria ser uma obrigação moral de todos os indivíduos que almejam a liberdade: “Deve-se exigir gênio de todo mundo, mas sem contar com ele. Um kantiano chamaria isso de imperativo categórico da genialidade”.

Partindo da oposição entre as “classes mais baixas e numerosas”, que pecam pelo excesso de selvageria, e “as classes civilizadas”, que pecam pela frieza e falta de sensibilidade que os conduziram a uma vida sem alma, meramente materialista, Schiller vê no homem lúdico a resposta para o desequilíbrio que se instalou no homem moderno. De acordo com este esquema, o homem nobre, por ter alcançado sua autonomia por meio da experiência estética, é tomado como superior tanto à plebe (baixas e numerosas) quanto à burguesia (classes civilizadas), porque pode exercer uma liberdade que é marcada pela sua disposição para o lúdico, o estético, o gratuito. O exercício da liberdade do gênio é, por isso, comparado a um leão que, por seu excesso de força vital e pela independência em relação às necessidades materiais, ruge no deserto sem que isso lhe seja nem materialmente necessário, nem socialmente imposto por regras exteriores:

Mesmo ao irracional a natureza deu mais que a simples privação, lançando na obscura vida animal uma centelha de liberdade. Quando o leão não sente fome e não há outra fera a desafiá-lo, a força ociosa cria um objeto; o bramido cheio de ânimo ecoa no deserto, e, num dispêndio sem finalidade, a força vigorosa compraz-se em si mesma. [...] O animal *trabalha* quando uma privação é o móbil de sua atividade e *joga* quando a profusão de força é este móbil, quando a vida abundante instiga-se à atividade. (SCHILLER, 2002, p.136)

A história do conceito de *Bildung* é indissociável desta assimilação do conceito de liberdade do nobre, cuja pedra de toque é a noção de autonomia, de dispêndio gratuito de energia, de poder, de força, de vida – ou seja, o exercício do excesso, da potência que transborda o mundo das necessidades primárias¹¹⁹. É um ideal aristocrático que reverbera

¹¹⁹ Para esclarecer como a noção de autonomia da obra de arte se relaciona com o ideal do homem “nobre” cuja singularidade o distingue das massas, vale a pena conferir a leitura de Foucault (2010, p.125) a respeito do conceito de liberdade na cultura germânica, cuja origem está relacionada à aristocracia guerreira medieval: “A liberdade de que se beneficiam os guerreiros germanos era essencialmente a liberdade do egoísmo, da avidez, do gosto pela batalha, do gosto pela conquista e pela rapina. A liberdade desses guerreiros não é a da tolerância e da igualdade para todos; é uma liberdade que só pode se exercer mediante a dominação. Isto quer dizer que, longe de ser uma liberdade do respeito, é uma liberdade da ferocidade. [...] E é assim que começa o famoso

nas teorias estéticas românticas e sustenta tanto um conceito individualista de liberdade quanto a concepção da obra de arte autônoma.

Em Schiller, não se pode falar necessariamente de uma liberdade egoísta, que é negação completa do outro em favor de si mesmo; o que se tem é, antes, uma valorização da singularidade de cada ser humano no encontro com seu próprio ser, suas disposições naturais, sua singularidade. Por isso, o conceito de nobre serve também à Schiller (2011, p.141) para sustentar o projeto de um Estado estético, cuja marca seria a igualdade entre os homens – estado em que “o leão altivo obedece às rédeas do Amor” e “mesmo o gênio poderoso tem de abrir mão de sua majestade e descer, com gesto familiar, até o senso infantil”.

A ideia de uma sociedade e um Estado poéticos aparece, na tradição da *Bildung*, como utopia de uma humanidade elevada, enobrecida, capaz de singularizar-se sem que dilua sua existência em meio aos padrões medíocres das massas, nem que precise exercer um poder cego de dominação. É próprio deste homem nobre manter em sintonia o espírito fraternal da amizade junto ao desejo de singularizar-se, formando assim um Estado em que o indivíduo não precisa ser sacrificado em nome do coletivo. Daí o elogio de Schiller à organização política da polis grega, considerado como um estado orgânico, que integra a vida dos indivíduos, ao contrário do estado moderno, definido pela lógica mecânica do trabalho e pela fragmentação da existência:

A natureza de pólipo dos Estados gregos, onde cada indivíduo gozava uma vida independente e podia, quando necessário, elevar-se à totalidade, deu lugar a uma engenhosa engrenagem cuja vida mecânica, em sua totalidade, é formada pela composição de infinitas partículas sem vida. Divorciaram-se o Estado e a Igreja, as leis e os costumes; a fruição foi separada do trabalho; o meio, do fim; o esforço, da recompensa. Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência. (SCHILLER 2002:37)

grande retrato do ‘bárbaro’ que vamos encontrar até o fim do século XIX e, claro, em Nietzsche, [em quem] a liberdade será equivalente a uma ferocidade que é gosto pelo poder e avidez determinada, incapacidade de servir mas desejo sempre pronto a sujeitar [...]”. No aforismo 257 de *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche (2005a, p.153) fala justamente da origem da nobreza aristocrática a partir da figura dos bárbaros germânicos, os “homens de rapina” marcados pelo “*pathos* da distância”: “A casta nobre sempre foi, no início, a casta de bárbaros”. É interessante constatar como essa liberdade egoísta é muito próxima daquela descrita por Schiller. Ainda que na *Educação Estética* se possa encontrar resquícios de um ideal iluminista de “igualdade”, a figura do leão que “ruge no deserto” para expressar ludicamente o seu excesso de vida e de poder lembra muito o bárbaro nômade descrito por Foucault.

Devido à sua natureza orgânica, a polis grega é, para Schiller, um modelo de “Estado da bela aparência”. Sua plena realização no mundo moderno não corresponderia necessariamente a uma transformação do Estado político moderno, tal como o concebemos em sua totalidade social, mas apenas a alguns “círculos eleitos, onde não é parva a imitação de costumes alheios, mas a natureza bela e própria que governa o comportamento” (SCHILLER, p.142). Nesse sentido, conserva-se no homem nobre tanto uma propensão para a socialização quanto uma propensão para a singularização. Daí a ideia de que, quando se eleva à esfera social, o homem nobre pertence ainda a um círculo de iguais, sem que necessariamente se misture com a massa.

Seria esta noção de um conjunto de homens superiores, espirituosos, poéticos, cuja liberdade de espírito resiste aos valores da sociedade decadente uma das possibilidades de se entender a noção de “geração beat”, que Kerouac usa para descrever os artistas que faziam parte de seu círculo de amigos? Desde muito jovem, Kerouac persegue a ideia de uma “irmandade poética”, que guiava tanto os encontros entre os jovens prometeicos, em Lowell, quanto a tentativa de criar uma “nova visão”, que ele desenvolveu junto a Allen Ginsberg e Lucien Carr em meados da década de 1940. Num manuscrito de 1942, ele fala dessa irmandade em termos muito próximos ao Estado estético de Schiller, valorizando a comunhão orgânica em detrimento de uma relação mecânica, pautada pela submissão ao mundo do trabalho. Tal como Schiller, Kerouac acredita que esta irmandade é aquela dos homens elevados, cultivados pela arte, que não se reduzam a meras “engrenagens do progresso”:

Na manhã de 2 de junho de 1942, veio a mim, numa enorme onda de certeza absoluta, que a realização da Terra, da Humanidade e a minha – e apesar de eu tentar explicá-las, para que não me esqueça, estou igualmente convencido de que a coisa toda não pode ser inferida por palavras – apenas pelo generoso êxtase que inunda minha jovem, tola e ambiciosa alma. Como devo dizê-lo? Primeiro, que a única crença é a crença última na completa IRMANDADE; que o único propósito é completar o próprio eu (tragédia de uma morte repentina!); que o único progresso da humanidade é através do esclarecimento e da liberação gradual de anseios animais, tais como trabalho, veneração, etc. – dia em que homens buscarão, dia a dia, a cultura de anos acumulados... arte, filosofia & ciência. Mas eu mesmo, por conta da história & do futuro? Uma engrenagem do progresso? Isso não é suficiente, pois agora me lembro dos bilhões de mortos satisfeitos! (Cuja maioria não foram engrenagens do progresso). Apenas desenvolver plenamente o que considero minhas potencialidades, seguir meus ideais (baseados na crença da bondade, humildade, caridade, amor –) (Irmandade & Beleza & Criação!) Mais, mais – mas agora não posso dizer. Tudo estará contido em meu livro mais grandioso, porque eu sei, agora, como nunca, que eu serei um grande escritor & pensador & amante. Eu me firmo agora sobre a terra sólida,

mirando os espaços, e abafando as eras de minhas palavras futuras: - “Natureza é ordem, natureza é beleza... Mas o homem ainda é maior! E será maior ainda... Maior & maior & maior!”. Eu não desejo ser lembrado, pois recordo os milhões de mortos satisfeitos. Mas eu quero morrer (doce morte!) sabendo que o Homem está se levantando do INFERNO de hoje ao paraíso dos amanhãs – e que eu completei a mim mesmo na glória da humanidade... (JK)¹²⁰ (NYPL, 53.1)

Willer (2009, p.17) ressaltou que a amizade intensa foi um elemento que diferenciou a beat de outros movimentos artísticos: “Desafetos dificilmente integram o mesmo movimento. Adesão a um programa literário ou artístico nunca é impessoal. Mas na beat a amizade foi transcendental, no sentido romântico do termo”. Tal espírito fraterno levou a criações coletivas, como no caso da edição dos cut-ups, de Burroughs, ou na escrita de *The Hippos Were Boiled in their Tanks*; e mesmo a uma fidelidade irrestrita, que teria passado por cima de posições políticas e ideológicas, como no exemplo da relação conturbada, porém fiel, de Kerouac e Ginsberg.

O exame atento da contribuição de ambos mostrará o quanto o antagonismo de suas ideologias e visões de mundo foi se acentuando com o tempo. Mas Ginsberg foi irrestritamente fiel a Kerouac até o fim (e depois do fim, ao tratar dele em palestras e artigos), não importando o quanto o autor de *Os subterrâneos* condenasse a contracultura da qual Ginsberg foi um líder. A amizade foi maior do que as profundas diferenças entre um católico provinciano e um budista cosmopolita. (WILLER, 2009, p.19)

Certamente, a influência mútua entre os dois foi bastante intensa, principalmente quando ainda jovens; compartilhavam as mesmas leituras – dentre elas, Nietzsche, Rimbaud e Spengler – e discutiram a criação poética em termos muito próximos. No diário de 1951, Kerouac (NYPL, 55.6) chegou a citá-lo entre os grandes gênios da

¹²⁰ On the morning of June 2, 1942, there came to me, in an enormous wave of absolute certainty, all the fulfillment of the Earth, Mankind & Myself – and tho I now attempt to set it forth, as not to forget it, I am equally certain that the thing cannot completely be inferred in words – only in the bounteous ecstasy that floods my young, foolish, and ambitious soul. How shall I say? First, that the only creed is the uttermost creed of complete BROTHERHOOD; that the only purpose is to fulfill one’s self (tragedy of sudden death!); that the only progress in mankind is through enlighthement [sic] and gradual liberation from animal pursuits, such as work, worship, etc. – a day when men pursue, day by day, the culture of accretioned [sic] years... art, philosophy, & science. But myself in the light of history & the future? A cog in progress? That is not enough, for now I remember the billions of satisfied dead! (Most of whom were not cogs in progress.) Merely to fulfill whatever I consider my potentialities, follow my ideals (based upon the creed of goodness, humbleness, charity, love –) (Brotherhood & Beauty & Begot!) More, more – but I cannot say now. It will all be contained in my greatest book, for I know now, as never, that I am to be a great writer & thinker & lover. I stand now upon the solid earth, facing the spaces, and I shout up the ages of future my words: - “Nature is order, nature is beauty... But man is greater still! And greater yet to be... Greater & greater & greater!” I do not wish to be remembered, for I recall the billions of satisfied dead. But I want to die (sweet death!) knowing that Man is rising from the HELL of today to the heaven of tomorrows – and that I have fulfilled myself in man lik glory... (JK)

literatura mundial que ele pretendia imitar, antes mesmo de Ginsberg ter publicado *Howl and Other Poems*, livro que realmente o tornou notório nos EUA e no mundo: “Eu serei um Proust wolfeano, um Dostoievsky whitminiano, um Céline mellviliano, um Genêt Faulkeriano – de fato, um Shakespeare ginsbergiano-kerouacsiano”¹²¹.

No entanto, ao fim da vida, Kerouac se mostrou cada vez mais descontente com as aparições públicas de seu companheiro de geração – principalmente no que diz respeito ao seu alinhamento com a esquerda universitária e a contracultura. Mas não só isso: Kerouac também escreveu anotações bastante rancorosas sobre a poesia de Ginsberg, acusando-o de tê-lo imitado na juventude e, também, de possuir uma compreensão limitada da musicalidade da língua inglesa. Em um diário de 1963, chegou a acusá-lo de não ter sido sincero em seu voto de pobreza, comparando-o a um “político sedento por poder”:

Se Dostoievski tivesse ganhado um milhão de rúpias de repente numa roleta de cassino, então o que? nunca mais um Dostoievski dostoievskiano? “(Para) Dostoievski – de que serviria à alma de um homem abolir a propriedade?” SPENGLER (abolir ou estabelecer). Então quando Ginsberg apareceu de repente com esse ‘voto de pobreza’ justo no ano em que eu fiz dinheiro com minha escrita, eu sabia que ele havia sido hipócrita, e um político sedento por poder (o que é o mesmo que dinheiro, no fim das contas), que ele se importava com o dinheiro, isso no que diz respeito à sua alma, e acima de tudo, que ele não me amou o tanto que dizia me amar.¹²² (NYPL, 58.5)

A crítica ao voto de pobreza de Ginsberg soa paradoxal, ainda mais depois de Kerouac ter defendido a máxima “tudo me pertence porque sou pobre”, que aparece duas vezes em *Visions of Cody*. Segundo Willer (2014, p.11), a frase poderia ter sido a “epígrafe de toda sua vida e obra. E da própria Geração Beat, o movimento literário do qual foi, mais que um expoente, o avatar”. O desprendimento dos bens materiais era um valor comum entre os expoentes da geração beat que os alinha a místicas da transgressão, aproximando-os de uma visão de mundo tanto romântica quanto anarquista:

¹²¹ I’m going to be a Wolfean Proust, a Whitmanesque Dostoevsky, a Melvillean Céline, a Faulknerian Genêt – in fact, a Kerouassadian Ginsbergian Shakespeare.

¹²² If Dostoevsky had suddenly won a million rubbles at the roulette table, what? no more Dostoevsky-type Dostoevsky? “(To) Dostovesky – of what profit would it have been to a man’s soul to abolish property?” SPENGLER (abolish or establish). So when Ginsberg suddenly emerged with that ‘vow of poverty’ the very year I made money from my writings, I knew he was insincere, and a politician eager for power (which is the same as money afterall), that it mattered to him about money, to his soul that is, and above all that he did not love me at all like he said he did.

A frase de Kerouac expõe não apenas um estilo de vida e uma condição econômica do narrador-protagonista e do autor – que se confundem, nele e em outros beats –, mas também sincronia com místicas da transgressão. Poderia ter servido como lema de movimentos medievais, a exemplo da heresia do Espírito Livre. Foram as manifestações do que Norman Cohn, em *The Pursuit of the Millennium*, caracteriza como “anarquismo místico”. Para seus adeptos, que se denominavam “espirituais” ou “sutis em espírito”, a abolição da propriedade privada e de qualquer espécie de bens materiais era condição prévia para o acesso ao Espírito Santo e o conseqüente reingresso no Paraíso na Terra. Corresponderia à reconquista do estado adâmico, revertendo a Queda e eliminando o pecado. Conseqüentemente, abrindo as portas para o exercício pleno da liberdade, incluindo amor livre e licenciosidade. (WILLER, 2014, p.12)

Não resta dúvidas de que esta crença religiosa de um retorno do homem ao paraíso está presente em toda a obra de Kerouac, sustentando inclusive sua concepção de escrita espontânea como a busca de emular a própria fala de Deus¹²³, ou a inspiração pelo Espírito Santo. Como explicar então que Kerouac acuse tão amargamente Ginsberg de não ser sincero em seu voto de pobreza? A referência a Spengler no diário é uma pista importante.

O que Kerouac condena em Ginsberg não é o voto de pobreza em si, mas a hipocrisia de se valer da mídia para exercer uma influência política sobre a esfera pública; não é o ato de abdicar de bens materiais, mas o de que existe um interesse, uma finalidade, um objetivo por trás deste voto. Ao comparar Ginsberg a um “político sedento por poder”, o que está em jogo aqui é justamente a maneira como Kerouac concebe a liberdade do artista segundo o modelo do homem nobre, que cria uma arte que basta por si só, que não existe em razão de sua finalidade política. Nisto certamente os dois escritores discordavam: para Kerouac, o exercício da liberdade do artista não se dá na tentativa de mudar a realidade política ou social, mas em sua convicção de formar sua existência de modo que seja a mais desvinculada possível da influência decadente do mundo social. O artista, para Kerouac, deve servir como exemplo, e não como guru ou guia espiritual.

Assim, a postura rebelde dos Beats e, particularmente, de Kerouac, que pode ser relacionada a movimentos místicos medievais como a heresia do espírito livre, se alinha com a própria concepção de liberdade da tradição romântica aristocrática alemã. A defesa da autonomia do homem nobre em relação ao mundo da mercadoria e da técnica pode facilmente ser comparada a esta busca de um retorno ao estado adâmico, em que o trabalho e as necessidades materiais não afligiam ainda a existência humana – ideia que se condensa na

¹²³ São grandes as implicações estéticas desta tentativa de Kerouac em aproximar-se da fala de Deus por meio da escrita espontânea. Sobre o assunto, conferir o ensaio de Claudio Willer (2013, p.138), “Jack Kerouac: a poesia, a música, a fala de Deus”.

caracterização do homem nobre, em Schiller, como um leão empanturrado no deserto, que ruge sem finalidade, expressando somente a força de suas pulsões vitais. A própria obra de arte autônoma deve reproduzir, em sua forma, esta ausência de vínculos com o mundo material ao afundar-se na solidão da linguagem. Uma obra que não expressa em si mesma essa solidão, ou seja, uma obra que é criada deliberadamente com a intenção de alcançar um objetivo, de atingir uma finalidade, de atingir um público alvo, não pode ser autônoma, pois reproduz a condição do servo, daquele que não basta por si só. Daí a crítica de Kerouac ao discurso de Ginsberg: seu voto de pobreza não pode ser sincero, porque não é um fim em si mesmo, mas uma ação direcionada a um interesse político.

Se em termos sociológicos e religiosos, pode-se interpretar o “tudo me pertence porque sou pobre” de Kerouac como expressão de um anarquismo místico, no que diz respeito ao seu processo de criação e à sua formação enquanto escritor, a desvinculação dos bens materiais aparece como um princípio que garante ao artista a liberdade em relação ao mundo social e político necessária para que a autonomia da obra de arte se exerça. Isto não quer dizer que o artista solitário não seja crítico da sociedade em que vive, mas sim que sua crítica se exerce em decorrência do exercício de seu retiro ao espaço autônomo da solidão. É isto o que implica a categoria de “espírito livre”, que Willer (2014, p.14) entende sob o ponto de vista de Norman Cohn, em *The Pursuit of the Millenium*:

Todavia, mais importante do que constatar continuidade e possíveis influências de uma etapa de tais movimentos sobre a outra, subsequente, é observar seu fundamento filosófico. A matriz partilhada por eles consiste na crítica. Ou melhor, em uma dupla crítica, imanente e transcendente. Imanente por dirigir-se contra a ordem estabelecida, os poderes vigentes em um dado momento, alvos da rebelião. E transcendente, metafísica por expressar uma cosmovisão segundo a qual a realidade imediata, sensível, é falsa, devendo ser substituída por um mundo melhor, mais justo e harmônico; pela reconquista do paraíso perdido, do estado adâmico. Tais ideias são recorrentes e, sem dúvida, transistóricas e transculturais. Expressam-se por meio da associação óbvia da pobreza à santidade; e da associação da santidade, de uma condição espiritualmente superior, à liberdade. Para os transgressores religiosos, trata-se da liberdade no mundo, permissão para fazer tudo. É o que sugere a presença das místicas da transgressão em contextos tão diversos.

Admitindo-se a transistoricidade do aspecto crítico do espírito livre, podemos encontrar a mesma categoria agindo na tradição alemã da *Bildung*. Destaca-se aqui a tipologia do espírito livre de Nietzsche, que designa o indivíduo que, aceitando de bom grado a experiência da solidão, pode criticar os valores da tradição e da moral. Segundo a

interpretação de José Fernandes Weber (2011, p.71), o espírito livre é, para Nietzsche, “o fruto maduro da crítica”, que em sua oposição aos valores da moral, opta pelo retiro, pela solidão, de onde pode assumir uma postura mais honesta perante a si mesmo e à verdade: “Honestidade intelectual – que consiste em buscar razões para as crenças – e autoexílio – forçado ou voluntário, com alegria ou com o rancor do fracasso – são as marcas do Espírito Livre” (WEBER, 2011, p.72). É preciso reconhecer que a liberdade solitária que Kerouac toma como traço distintivo do artista pode ser rastreada como uma referência à obra de Nietzsche. É o que fica claro quando se lê as notas da prisão, nas quais ele fala do “visionário introspectivo”, o homem do futuro que comporá uma “humanidade última”: “Oposto à cosmologia eclética está aquela do visionário introspectivo – a cosmologia que renega a maior parte do material sobre o qual o eclético se sustenta, considerando-o como uma massa de nuances indiscerníveis, e passa a se concentrar numa supervisão, no ego nietzschiano, no Absoluto em referência à humanidade última (potencialmente)”. (NYPL, 46.9)

Ainda que, no contexto destes manuscritos, Kerouac fale de si mesmo mais como um homem “eclético” do que como um “visionário introspectivo nietzschiano”, é evidente que ele estabelece um diálogo direto com a noção de super-homem em Nietzsche, como deixa claro ao dizer em outra parte do manuscrito que “a arte pode ser super-humana. Mas não pode alcançar o pós-humano”¹²⁴ (NYPL, 46.9). Não fica claro o que Kerouac quer dizer exatamente com essa frase, mas é possível ter certeza que o problema geral sobre o qual ele reflete é a forma com que o artista deve conduzir a sua própria vida, de modo a superar a moralidade estreita da sociedade decadente. Nesse sentido, seu desejo de ser um “homem eclético” se justifica como a necessidade de desvendar os segredos do mundo e da existência para, assim, transformar-se num homem superior, alguém que se propõe a encontrar a verdade de forma sincera, superando assim a estreita visão de mundo do indivíduo burguês e mesquinho. O homem eclético seria, então, aquele que se completou, que intuiu o segredo do mundo em sua totalidade e entrou em sintonia com o resto do cosmos:

Dê-me as chaves de cada país, cada cidade, cada casa do mundo e também um milhão de dólares para cobrir despesas previstas e imprevistas, e eu poderei decifrar para vocês o mistério do mundo. Então me dê a chave de cada mente, cada alma do mundo, e me dê um extraordinário poder de dedução e movimento, e eu poderei desvendar para vocês o mistério da própria existência – Um eclético (J.K.)¹²⁵ (NYPL, 46.9)

¹²⁴ Art can be superhuman. But it cannot achieve the post-human.

¹²⁵ Give me the key to every country, every city, every house in the world and grant me a million dollars for foreseen and unforeseen expenses, and I shall unlock for you the mystery of the world. Then give me the key

Pode-se perceber que, no contexto geral das notas de prisão em conceber a liberdade do indivíduo como sua capacidade de conduzir a existência “para além do bem e do mal”, Kerouac alinha a figura do “artista” inimigo da moral burguesa à tipologia do super-homem nietzschiano, invocado principalmente em *Assim falou Zaratustra*. Ao pregar aquilo que é o “homem superior”, o profeta Zaratustra fala justamente daquele que, ao buscar sua singularidade, deve distanciar-se o máximo possível do espaço do “mercado”, onde concentra-se a “plebe”:

Ó homens superiores, aprendei isto de mim: ninguém, no mercado, acredita em homens superiores. E, se quiserdes lá discursar, muito bem! Mas a plebe pestaneja e diz: “somos todos iguais”. “Ó homens superiores”, – assim diz a plebe – “não há homens superiores, somos todos iguais, homem é homem, diante de Deus – todos somos iguais!” Diante de Deus! – Mas agora morreu esse deus. E diante da plebe não queremos ser iguais. Ó homens superiores, ide embora do mercado! (NIETZSCHE, 2011, p.271)

Não é à toa que Zaratustra reconheça o “mercado” como o lugar onde vive a “plebe”: o que está em jogo aqui é a oposição entre o espírito livre, cuja liberdade se gesta no retiro solitário, e o espaço público, onde imperam os valores cristãos do plebeu. Não à toa, logo no primeiro parágrafo do livro, Nietzsche (2011, p.11) retrata Zaratustra como aquele que “deixou sua pátria” e se isolou nas montanhas, onde “gozou do seu espírito e da sua solidão”. O que torna Zaratustra um homem superior é o fato de sua sabedoria ter sido gestada no exílio solitário, onde entra em contato com a natureza e, ao mesmo tempo, se afasta da influência da sociedade; por isso é que, ao retornar ao mercado e trazer a boa nova, ele diz ter cometido “a tolice que cometem os eremitas, a grande tolice” de ter pregado a morte de Deus na praça do mercado: “quando eu falava a todos, não falava com ninguém” (NIETZSCHE, 2011, p.271).

Ora, ainda que a pregação do profeta Zaratustra seja pronunciada, ela não é ouvida pela multidão que se aglomera no mercado; isso quer dizer que, mesmo ao prostrar-se no espaço público, seu discurso não possui ouvinte; Zaratustra discursa *no* espaço público, mas seu discurso *é* solitário, ou seja, não-dialético, pois a plebe “não acredita em homens superiores”¹²⁶. Daí o subtítulo da obra, “um livro para todos e para ninguém”: tal como Zaratustra ao discursar no mercado dirigindo-se ao espaço público sem a esperança de ser

to every mind, every soul in the world, and give me extraordinary powers of deduction and movement, and I shall unlock for you the mystery of existence itself - An eclectic (J.K.)

¹²⁶ Aqui a frase possivelmente possui um duplo sentido: a plebe tanto não acredita naquilo que diz Zaratustra, um homem superior, quanto não acredita que homens superiores existam, devido à sua crença religiosa de que perante Deus todos são iguais.

realmente ouvido, Nietzsche publica um livro chamado *Assim falou Zaratustra*, que estará disponível a “todos” que compõem a sociedade, mas que conserva sua autonomia por ter sido escrito para “ninguém”.

O que caracteriza esta plebe incapaz de ouvir o discurso de um sábio solitário, segundo Zaratustra, é justamente o que ele chama de “natureza feminina”: é seu caráter servil, onde a existência não é tomada como um fim em si mesmo, mas apenas como meio para outros (NIETZSCHE, 2011, p.272). Aquele que serve jamais pode ser livre, porque a liberdade só é possível para o sujeito que se forma de maneira honesta no espaço da solidão. Vê-se como o super-homem nietzschiano se aproxima dessa figura que é, para Schiller, o homem cuja liberdade de espírito é formada a partir da experiência estética – aquele que não se deixa corromper pelos valores de uma sociedade decadente, onde a vida é condicionada pelo espaço do “mercado” – o que em *Assim falou Zaratustra* pode ser entendido metaforicamente como uma referência ao mundo das necessidades materiais, aquele que Schiller (2002, p.22) critica na *Educação Estética do Homem* ao dizer que “a utilidade é o grande ídolo do tempo; quer ser servida por todas as forças e cultuada por todos os talentos”.

De fato, é a oposição entre o homem medíocre e o homem nobre da tradição alemã da *Bildung* – o solitário que forma a própria liberdade a partir da experiência estética – que serve a Kerouac para posicionar-se como inimigo dos valores puritanos da sociedade americana. Empolgado com a promessa de um grande futuro, ainda quando preparava esboços de *The Town and The City*, em 1946, Kerouac documentou em seu diário de que forma tomou Zaratustra como exemplo de um “homem verdadeiro” em quem deveria se espelhar:

Agora eu vejo os ciclos em minha vida, a realização de tarefas preparatórias que se pode considerar culminatória, grandes estudos para o futuro, ação e pensamento, ímpetos obscuros a caminho de compulsões interiores, movimentos mais obscuros ainda em seu fluxo a objetivos e horizontes reais, eu me vejo calmamente expandindo, cheio de ascetismos fanáticos e fogos extraordinários, eu queimo com visões de mim mesmo tornando-me enfim num homem verdadeiro. (Pois o que mais é Zaratustra, senão um homem verdadeiro?). Numa linguagem incomunicável até mesmo para mim, eu falo intimamente de grandes destinos e realizações futuras, e sinto a mim mesmo em transformação.¹²⁷ (NYPL, 53.9)

¹²⁷ I see now cycles in my life, the completion of preparatory tasks one considered as culminating, great studies for the future, action and thought, dim impellings [sic] towards inner compulsions, dimmer movements at their beck towards goals and actual horizons, I see myself calmly expanding, full of fanatic ascetisms and phenomenal fires, I burn with visions of myself as a true man at last. (For what else is Zarathustra but a true man?) In a language uncommunicable even to myself, I speak inwardly of great future accomplishments and destinies, and feel myself changing on.

Este homem “verdadeiro” deve ser entendido justamente como o artista, o homem estético, que é inimigo da civilização, o pensador solitário que não submete sua vontade livre a interesses comerciais. É esta a apreensão que Kerouac tem de Zaratustra em um outro manuscrito, em que se põe a planejar um futuro romance a partir de um “experimento” com o álcool. Num tom simultâneo de apropriação e de crítica a Nietzsche, Kerouac escreve embriagado¹²⁸ a respeito do “homem-poeta”, que ele considera a forma mais elevada possível de existência:

Um homem-poeta é a mais alta coisa do universo. Um homem-poeta possui uma perspectiva que estupefaria um astrônomo. Um homem-poeta pensa mais que todos os pobres rastejantes escravos massificados que já trabalharam para um patrão. Sim, mesmo que houvesse um milhão de milhares desses monstros miseráveis. Sim, vocês homens desse mundo de homens, transformem-se em homens-poetas e riem e chorem e tenham compaixão e sejam os filhos de Deus, assim falou Zaratustra, a insana apologia do que, bem lá no fundo, Nietzsche mesmo queria dizer. Nietzsche foi um hipócrita maldito, porque teve que fazer Zaratustra falar aquilo que ele queria dizer. Bem, eu não sou um bastardo amarelo. Eu sou um Homem!!!! E, baby, na minha linguagem, um Homen não significa \$\$\$\$\$\$. Em minha língua, um Homem significa um Homen.¹²⁹ (NYPL, 6.13)

Aqui, a relação de Kerouac para com Nietzsche se mostra bastante ambígua, devido principalmente à sua cristianização de Zaratustra. O simples fato de Kerouac ter intitulado essa tentativa de escrever alcoolizado como um “experimento nobre”, além da crítica à massificação da humanidade, apontam para a recepção positiva de uma certa postura dionisíaca perante a existência: a valorização da embriaguez e das pulsões do livre cantar, dançar e rir, são temas característicos do *Bildungsroman* de Nietzsche, já que Zaratustra é ao mesmo tempo um profeta, um poeta, um dançarino e um filósofo cuja missão é ensinar a humanidade a rir de si mesma, revelando-lhe a boa nova de que Deus está morto. No entanto, Kerouac clama à humanidade que tenha “compaixão” e que “sejam filhos de Deus”,

¹²⁸ Kerouac escreve um pequeno prefácio dirigindo-se a um possível leitor desse exercício: “Você está prestes a ler algumas palavras escritas durante um estado de intoxicação, que trata dos temas do meu livro no próximo verão. [...] Este é, de fato, um nobre experimento”. [You are about to read some words written during a state of intoxication on the subject of what my book will be about next summer. [...] A noble experiment, this, indeed.] (NYPL, 6.13)

¹²⁹ A man-poet is the highest thing in this universe. A man-poet possesses a perspective that would stagger any astronomer. A man-poet thinks more than all the poor slimy slew-livered slaves that ever worked for an employer. Yes even if there has been a million million miserable mucks like that. Yes, you men and this man-world, become man-poets and laugh and cry and be compassionate and be the children of God, thus spake Zarathrusta, Nietzsche’s screwball apology for what he wanted to say, way down deep. Nietzsche was a goddamned hypocrite, because he had to make Zarathrusta say what he wanted to say. Well, I’m not a yellow bastard. I am a Man!!!! And, baby, in my language, a Man doesn’t mean \$\$\$\$\$\$. In my language, a Man means a Man.

revelando assim seu apego àqueles valores cristãos que foram diretamente atacados por Zaratustra, quando este reconhece na última página do livro que a compaixão foi o seu maior pecado (NIETZSCHE, 2011, p.311).

O grito afirmativo de Kerouac ao dizer que é um “Homem” na medida em que rejeita os valores do mercado, simbolizados aqui pela série de cifrões, parece não levar em conta que o “homem” é justamente aquilo que Zaratustra pretende superar com sua filosofia do espírito livre. Para Nietzsche, a humanidade mais elevada será encontrada quando os solitários do mundo formarem o super-homem ou, mais precisamente, o *Übermensch*, o “além-do-homem”. Percebe-se que Kerouac distorce o super-homem de Nietzsche, pensando-o em termos de homem-poeta, uma espécie de fusão entre trasgo dionisíaco e místico católico. O mais provável é que, seguindo suas incursões no catolicismo, Kerouac tenha entendido a figura nobre do escritor genial como uma espécie de santo, uma categoria ascética explicitamente atacada por Nietzsche (2005, p.98) no aforismo 137 de *Humano, Demasiado Humano*:

Esse despedaçar de si mesmo, esse escárnio de sua própria natureza, esse *spernere si sperni* [responder ao desprezo com desprezo], a que as religiões deram tamanha importância, é na verdade um grau bastante elevado de vaidade. Toda a moral do Sermão da Montanha está relacionada a isto: o homem tem autêntica volúpia em se violentar por meio de exigências excessivas, e depois endeusar em sua alma esse algo tirânico. Em toda moral ascética o homem venera uma parte de si como Deus, e para isso necessita demonizar a parte restante.

O descompasso entre Kerouac e Nietzsche se dá justamente no que diz respeito às suas interpretações do cristianismo. Certamente, tanto em Nietzsche quanto nestes manuscritos de Kerouac evidencia-se um hedonismo solitário, bem como uma postura de combate frente à modernidade; mas enquanto Nietzsche critica a massificação da sociedade moderna justamente por ser o produto histórico dos valores cristãos, Kerouac parece inferir que a decadência dos tempos atuais decorre da ausência desses valores – o que fica claro quando ele diz que o “homem poeta” deve ser “filho de Deus” e ter “compaixão”. Ao contrário de Nietzsche, para quem o santo expressa uma forma de vida tirânica e vaidosa, a santidade e a “beatitude” são noções caras a Kerouac, justamente por apontarem para o desapego do mundo do mercado e uma preocupação do sujeito consigo mesmo. Dessa forma, Kerouac parece realizar uma superposição entre os tipos ideais do artista nobre, tal como pensado pela tradição da *Bildung*, e o tipo ideal do santo cristão, justamente porque em ambos se pode reconhecer uma certa disposição para a vida solitária e contemplativa.

Uma pista para entender como Kerouac ansiava pela santidade aparece no seu último livro, cujo título *Vanity of Duluo* [Vaidade de Duluo] sugere uma semelhança entre sua postura como artista e a figura do santo, tal como Nietzsche a crítica. Nesse romance, Kerouac elabora uma extensa autocrítica do seu sonho de transformar-se num grande escritor americano. Num tom completamente oposto ao do jovem cantando a necessidade de se tornar num “homem-poeta”, o velho Kerouac confessa sua frustração e seu ressentimento para com um “sucesso” que, “longe de ser um alegre triunfo à moda antiga, foi o próprio signo da decadência” (VD-PT, p.19)¹³⁰.

Se seguirmos a interpretação de Nietzsche e aceitarmos que a “ vaidade ” é um dos traços característicos do santo ascético, teremos que admitir que, por ser demasiado cristão, Kerouac não foi capaz de superar completamente sua condição de “humano, demasiado humano”, ainda que tenha expressado em vários momentos de sua obra uma visão de mundo hedonista, crítica da modernidade, num diálogo direto com a obra de Nietzsche. É o que se vê novamente, em *Vanity of Duluo*, quando Kerouac canta em tons melancólicos seu sentimento de não pertencer mais à humanidade, justamente porque não se vê mais “homens feitos” andando por aí em direção ao trabalho, mas tão somente “ vaidosos a deambular sem destino ”:

Escuta, além do mais, a minha angústia, como eu lhe chamo, advém do facto de as pessoas terem mudado tanto, não só nos últimos cinco anos, santo Deus, nem só nos últimos dez anos, como diz McLuhan, mas nos últimos trinta anos, de tal maneira que já nem as reconheço como pessoas nem me reconheço a mim mesmo como membro genuíno de uma coisa chamada a raça humana. Lembro-me de ver, em 1935, homens feitos, de mãos enfiadas nos bolsos do casaco, que passavam a assobiar na rua, indiferentes a tudo, e sem que ninguém reparasse neles. E iam em passo veloz, note-se, para o trabalho ou para o bazar ou ter com a namorada. Nos tempos que correm, diz-me lá, que raio de andar indolente e desajeitado é este que toda a gente tem? Será porque as pessoas já só estão habituadas a atravessar parques de estacionamento? Será que o automóvel as encheu de tal vaidade que caminham como um bando de vadios ociosos a deambular sem destino?¹³¹
(VD-PT, p.19)

¹³⁰ Whose very ‘success’, far from being a happy triumph as of old, was the sign of doom Himself.

¹³¹ Look, furthermore, my anguish as I call it arises from the fact that people have changed so much, not only in the past five years, for God’s sake, or past ten years as McLuhan says, but in the past thirty years to such an extent that I don’t recognize them as people any more or recognize myself as a real member of something called the human race. I can remember in 1935 when fullgrown men, hands deep in jacket pockets, used to go whistling down the street unnoticed by anybody and noticing no one themselves. And walking *fast*, too, to work or store or girlfriend. Nowadays, tell me, what is this slouching stroll people have? Is it because they’re used to walking across parking-lots only? Has the automobile filled them with such vanity that they walk like a bunch of lounging hoodlums to no destination in particular? (VD, p.9)

Chama a atenção que Kerouac abra seu último romance com considerações tão contrárias ao seu desejo juvenil de tornar-se um grande escritor americano, segundo o modelo do “homem-poeta” que se constitui em sua tentativa de escapar dos imperativos do mundo do trabalho. Qual a razão de uma crítica tão ferrenha, aqui, aos “ociosos” a “deambular sem destino”? Esse é justamente o traço mais valorizado na apreensão de Neal Cassady como um santo vagabundo em *On the Road*, livro que lançou Kerouac à fama e que, agora, ele julga como decadente. De fato, esse trecho de abertura de *Vanity of Duluoaz* deve ser interpretado como uma lembrança amargurada do destino do próprio Kerouac, uma crítica a esse impulso vaidoso que guiou sua formação segundo os modelos do artista nobre, o “homem-poeta”, o santo-super-homem nietzschiano.

Não se pode ser inocente frente a essa crítica ser dirigida exatamente aos “vadios ociosos” que “deambulam sem destino” porque o “automóvel” as encheu de vaidade: tudo isso remete, inevitavelmente, a uma autocrítica angustiada de Kerouac em relação ao hedonismo encarnado pelo santo picaresco Dean Moriarty, de *On the Road*. Ainda mais apegado às suas raízes cristãs, Kerouac vê toda essa vaidade que o impulsionou em suas aventuras pelas vastas estradas dos Estados Unidos acabar em um grande vazio; ele que acreditava estar se formando num sujeito acima da humanidade reconhece seu destino de artista frustrado, alcoólatra, infeliz, a quem não resta nada além de aguardar pelo descanso da morte.

A diferença entre o experimento embriagado da juventude e o retrato da depressão alcoólica de *Vanity of Duluoaz* apontam precisamente para um Kerouac extremamente autocrítico em relação à própria existência e à própria obra. É o que se infere quando se lê o último parágrafo do romance, onde a imagem cristã do cálice de sangue remete tanto à sua consciência da própria morte eminente quanto ao alcoolismo: “Esquece, amorzinho. Vai dormir. Amanhã nascerá um novo dia. *Hic calix!* Se procurares o que isto quer dizer em latim, verás que significa ‘Eis o cálice’, e certifica-te de que está cheio de vinho”¹³² (VD-PT, p.282). É possível interpretar essa passagem final como o epitáfio de uma vida marcada pela experiência de mortificação ocasionada pela escrita: se a consagração do vinho em sangue de Cristo celebra o sacrifício do filho de Deus em favor da humanidade redimida, o vinho que Duluoaz pede à sua esposa é o epítomo decadente de uma vida inteira dedicada à experiência da criação literária. Com essa imagem altamente simbólica, Kerouac encerra *The Legend of Duluoaz*, santificando a si mesmo ao se comparar com o Cristo

¹³² Forget it, wifey. Go to sleep. Tomorrow’s another day. *Hic calix!* Look that up in Latin, it means ‘Here’s the chalice’, and be sure there’s wine in it. (VD, p.268)

martirizado. Seu sonho juvenil de salvar a humanidade por meio da arte termina com a decadência solitária do alcoolismo.

A forte presença do imaginário cristão no final de *The Legend of Duluoz* se distancia consideravelmente da ênfase heroica dada ao artista nobre por Kerouac em sua juventude. As várias aparições de Zaratustra entre os manuscritos apontam para isso: no dia 2 de janeiro de 1944, ele escreve em seu diário que leu o romance de Nietzsche para se livrar de uma “recente autoconsciência freudiana” (NYPL, 8.52); no mesmo ano, esboça um artigo chamado “o princípio zaratustriano da vida é oposto pelo princípio do amor”, onde discorre em 14 páginas sobre seu projeto de união entre arte e vida, escrevendo a frase “solidão, diz Nietzsche, é pureza” (NYPL, 43.13); a mesma ideia aparece de novo em um caderno intitulado “Um estudo de desorganização - o problema de mim mesmo”, quando Kerouac diz que a “fé vive na alma. Apenas na solidão pode a alma ser encontrada, e a fé vir à luz. Solidões... sejam curtas ou intermitentemente regulares, sejam duradoras e solitárias em alguma caverna zaratustriana... este é o privilégio da vida”¹³³ (NYPL, 53.2); mas mais importantes que estas aparições talvez seja o título do romance inacabado *I Bid You Lose Me*¹³⁴, uma frase pronunciada por Zaratustra aos seus discípulos no último discurso do livro I¹³⁵, o mesmo que é problematizado em outro romance engavetado, *Orpheus Emerged*, escrito em 1944, numa cena em que o personagem Paul entra em conflito com seu professor na sala de aula de uma universidade por ter mantido uma interpretação pessoal do livro de Nietzsche (OE, p.23-25).

A considerável quantidade de vezes que o nome de Zaratustra aparece entre os esboços, diários e manuscritos não-publicados de Kerouac é suficiente para nos atentarmos para a decisiva influência de problemas nietzschianos em sua obra, tanto no que diz respeito à sua forma de conceber a obra de arte quanto em sua formação pessoal enquanto escritor. Não se deve deduzir facilmente que, por ter sido católico, Kerouac tenha simplesmente se oposto à crítica de Nietzsche à moral cristã. Ainda que nunca tenha acreditado, como Zaratustra, que Deus está morto, Kerouac assimilou certos temas e noções do pensamento nietzschiano, assumindo uma postura crítica perante a sociedade americana e tomando o partido do indivíduo nobre que se resiste à massificação pelo exercício de sua liberdade criadora. Certamente, Kerouac considerava o pensamento de Nietzsche como uma espécie de “neo-

¹³³ Faith lives in the soul. Only in solitude may the soul be found, and faith given birth. Solitudes... whether brief and intermittently regular, or lasting and lonely in some Zarathustran cave... is the privilege of life.

¹³⁴ O título do romance foi posteriormente alterado para *Galloway*. Uma análise mais detalhada desse manuscrito será elaborada no subcapítulo 4.2.3, “o curto-circuito entre arte e vida”.

¹³⁵ “Agora vos digo para me perder e vos achar: e somente quando todos vós me tiverdes negado eu retornarei a vós” (NIETZSCHE, 2011, p.76).

misticismo”, que prezava mais por uma revolução ética e moral (religiosa, até) do que por uma revolução social-trabalhista (ao modo de Marx); é o que se evidencia em sua lista das principais ideias que, segundo Kerouac, marcam a condição do homem moderno: “(6) Nietzscheanismo – ‘nada é verdadeiro, tudo é permitido’. Super-Homem. Neo-misticismo tal como exemplificado na revolução ética de Zaratustra”¹³⁶ (NYPL, 43.4).

Diferente de Ginsberg, que abertamente se assumiu à esquerda do espectro político, por um viés marxista, o posicionamento crítico de Kerouac perante o capitalismo americano remete com mais força às críticas aristocráticas de Nietzsche e de Spengler à civilização ocidental. Por isso, não é por meio do embate direto com a esfera pública através da escrita engajada que se poderia, para Kerouac, lutar contra os valores decadentes da sociedade americana, mas antes por meio da própria estetização de uma existência nobre e solitária. Tal como o Zaratustra, Kerouac tentou ao máximo firmar sua liberdade na solidão, na fuga do espaço público do “mercado”. Talvez por ter acreditado desde cedo na utopia do super-homem – ou seja, num conjunto de indivíduos elevados, capazes de suportar os sofrimentos da existência porque experimentaram os abismos mais profundos da solidão – que Kerouac tenha copiado este trecho de *Assim falou Zaratustra* em uma folha solta de papel:

Fuja para a tua solidão, meu amigo! Vejo-te atordoado pelo barulho dos grandes homens e picado pelos ferrões dos pequenos. A floresta e o rochedo sabem calar-se dignamente contigo. Volta a semelhar-te à árvore que amas, a de amplos galhos: atenta e silenciosa pende ela sobre o mar. Onde cessa a solidão, ali começa o mercado [...] Lento é o vivenciar de todas as fontes profundas: muito têm de esperar, até saberem o que caiu em seu fundo...¹³⁷
(NIETZSCHE, 2011, p.52)

A escrita extremamente hermética de Kerouac é inspirada justamente na crença de que o artista elevado é o gênio, o criador livre que “foge para a solidão”, encontrando-se com sua própria natureza – ou seja, encontrando-se com sua origem. Este artista segue mais o próprio instinto que preceitos morais ou regras arbitrárias: justamente porque sua criação é crítica dos valores morais instituídos, sua linguagem deve fechar-se em sua própria natureza, não sucumbindo à lógica do mercado de que a melhor obra seria aquela que é escrita “para todos”. Nisso, Kerouac se aproxima de Spengler (1928a, p.243) quando

¹³⁶ (6) Nietzscheanism – “nothing is true, everything is allowed”. Superman. Neo-mysticism as exemplified in Zarathustra as ethical revolution.

¹³⁷ Flee, my friend, into thy solitude! I see thee deafened with the noise of the great man, and stung all over with the stings of the little ones. Admirably do forest and rock know how to be silent with thee. Resemble again the tree which thou lovest, the broad-branched one – silently and attentively it o’er hangeth the sea. Where solitude endeth, there beginneth the market-place [...] Slow is the experience of all deep fountains: long have they to wait until they know what hath fallen into their depths... (NYPL, 8.59)

diz que a arte elevada “não é, e não pode ser por sua própria essência, ‘para todos’”, como se pode ler em seu diário de 1951 ao comentar o hermetismo do jazz, após ter ouvido o saxofonista Lee Konitz:

Por acaso Konitz tenta frear sua imaginação pra que sua música soe mais compreensível para as massas? – ele não está tocando para as massas, ele está tocando para músicos e ouvintes da grande escola formalista avançada, e ele sabe, tanto quanto Bach e Beethoven, que a massa, ou ao menos a massa de ouvintes, iria alcançá-los e ouvi-los no futuro e encontrar suas almas transformadas, do mesmo jeito que a dele se transformou: assim como James Joyce sabia que seu ULISSES era uma imagem profética do estilo das almas por vir, não um quebra-cabeça ou qualquer bobagem dessas.¹³⁸

Como se vê, é em consequência dessa postura ética que Kerouac desenvolverá a noção de escrita espontânea, entendendo-a como a linguagem própria do artista livre que, em suas confissões herméticas, não se dobra aos interesses da sociedade. Essa nobreza solitária reverbera, então, no projeto de que não deve haver distinção entre o livro tal como aparece ao público e o livro tal como foi concebido no espaço solitário da criação. Isto é o que justifica a necessidade de unir vida e obra, de causar um curto-circuito entre o público e o privado; e também explica a desconfiança constante com que Kerouac tratou críticos literários e editores: assim como o *Zaratustra* de Nietzsche, *The Duluoz Legend* é também uma obra escrita simultaneamente para todos, e para ninguém.

3.2.3 A Solidão dos Diários

Eu devo escrever nesse diário em momentos esporádicos, tentando imbuir a obra com o frescor e a vitalidade da extemporaneidade¹³⁹

Kerouac, *The Journal of an Egotist*

Kerouac escreveu em versos na última página de seu caderno de estudos de Columbia, em 1940: “A vida de um homem deve / ser dedicada a encontrar / o melhor modo

¹³⁸ Does Konitz try to tonedown his imagination to make his music more understandable to the masses? – he’s not playing for the masses, he’s playing for musicians and listeners in the great up-going formal school, and he knows, as much as Bach or Beethoven know, that the masses, or at least masses of listeners, would catch up and listen in the future and find their souls transformed, as his is, thereby: just as James Joyce knew that his ULYSSES was but a prophetic image of styles of the soul to come, not a puzzle or any of that nonsense.

¹³⁹ I shall write into this Journal at sporadic moments, trying to imbue the work with the freshness and vitality of extemporaneousness.

de viver” (NYPL, 4.2). Em seu diário do mesmo ano, numa seção intitulada “The Journal of an Egotist”¹⁴⁰, ele parece explicar a si mesmo o que pretende dizer com isso:

Eu quero completar o ciclo da vida.

Eu quero viver a vida do “artista” excêntrico que se considera um tipo raro de pássaro... uma forma elevada de esteta que nada tem ver com este mundo enlouquecedor de filisteus.

E então eu quero me desenvolver a partir disso em um homem mais maduro em seus vinte anos, eficiente no mundo material.

A partir daí, eu deverei fluir para dentro do canal da vida até alcançar a burguesia da meia idade, a culminação de meus poderes mentais. Então, quando esse dia chegar, vou escrever um poderoso romance sobre a América¹⁴¹. (SMB-BR, p.206)

Fica claro nesta passagem que, antes de escrever o grande romance sobre a América, Kerouac pretende formar a si mesmo enquanto indivíduo “excêntrico” e “raro”, aproveitando-se o melhor possível de suas forças juvenis. Para isso, ele precisa separar sua existência deste mundo “material”, regido pelas leis do capitalismo e do modo de vida burguês, representado aqui pelo vocábulo “filisteus”. Este termo possui uma história bem delimitada dentro do romantismo alemão: foi utilizado por Novalis¹⁴² e Nietzsche¹⁴³ justamente para depreciar o indivíduo burguês que, por não possuir intimidade com a arte, acaba por sucumbir ao mundo da mercadoria, tornando-se assim mesquinho, alienado, alheio ao resto da humanidade e à sua própria individualidade. A ideia de que o indivíduo formado pela arte é “raro” se justifica pelo imperativo da educação enquanto a busca de uma singularidade, da expressão de uma vida verdadeiramente poética, criativa, que não se deixa levar pelas regras mecânicas impostas pela sociedade de massas.

Porém, neste momento, Kerouac ainda não se mostra radical em sua tentativa de formar-se para além do mundo do trabalho e da mercadoria, pois pretende apenas isolar-se por um tempo, desenvolvendo-se o máximo possível, para depois de maduro poder

¹⁴⁰ Este diário foi recentemente publicado junto à edição expandida de *The Sea is My Brother*.

¹⁴¹ I want to complete the cycle of life.

I want to live the life of the eccentric “artist” who considers himself a rare kind of a bird... a high form of aesthete who has nothing to do with this maddening world of Philistines.

And then I want to develop out of that into a more mature man in his twenties, efficient in the material world.

From then, I must flow into the channel of life until I reach middle-aged bourgeoisie, the culmination of my mental powers. Then, when that may come, I shall write a ponderous novel about America. (SMB, p.166) (NYPL, 4.3)

¹⁴² No fragmento 77 de *Pólen*, diz Novalis (2009, p.78-80): “Filisteus vivem apenas uma vida cotidiana. O meio capital lhes parece ser seu único fim. Eles fazem tudo em vista da vida terrestre; ao que parece e tem necessariamente de parecer, segundo suas próprias declarações. [...] Os piores entre eles são os filisteus revolucionários, a que pertence também a escória das cabeças que buscam êxito, a raça cobiçosa”.

¹⁴³ Em *Ecce Homo*, Nietzsche (2008b, p.65) chega a dizer que introduziu na língua alemã o vocábulo “filisteu da cultura” [*Bildungsphilister*], que designaria o professor que trata a educação sob um ponto de vista tão somente técnico.

adentrar no “mundo material” e escrever seu importante romance. Kerouac planeja fazer parte do modo de vida americano, e isso quer dizer, para ele, que seu destino natural como participante desta cultura é o de alcançar a “burguesia da meia idade”. De fato, é isto o que o leva a dizer, em vários outros momentos, que seu sonho é o de tornar-se um escritor famoso e bem sucedido. A própria figura do escritor, tal como é apreciada na América, envolve o sucesso financeiro e material, o reconhecimento do público e da crítica, além do bem estar proporcionado por eles. São sonhos inocentes de um aspirante a escritor muito jovem, mas que se manterão firmes como objetivo pessoal de sua experiência literária, ao menos até a péssima recepção de *On the Road*, que decepcionou Kerouac amargamente.

Haveria contradição nesta hesitação de Kerouac entre ser um artista crítico da sociedade capitalista americana e, ao mesmo tempo, projetar uma vida futura completamente baseada na ideia de “sucesso”, que marca o *American way of life*? Certamente, esta contradição se apresenta fortemente na sua experiência literária desde muito cedo e é importante para entender o colapso de Kerouac ao fim da vida. A expectativa frustrada de não ter enriquecido, nem ter sido levado a sério pela crítica, foram decisivas para o estado depressivo em que se encontrava pouco antes de morrer, bem como para seu rancor em relação aos hippies e à contracultura, que Kerouac julgava enquanto tendências antiamericanas. Esta busca pelo sucesso marcou não só seu processo de criação, mas também sua obra publicada, se pensarmos que a “ vaidade” de Duluoze que figura no título de seu último romance, *Vanity of Duluoze*, pode ser interpretada como esta pretensão, tão própria da cultura americana, de que cada homem deve tornar-se num indivíduo distinto, bem-sucedido, que se diferencia dos outros por buscar a excelência naquilo que faz.

No entanto, não se pode dizer que esta contradição impediu Kerouac de viver a vida do artista libertário. Seu apego à cultura do próprio país não pode ser reduzido a uma aceitação completa do *American way of life*. A América aparece em sua escrita tanto sob um ponto de vista positivo quanto sob um ponto de vista negativo: ao mesmo tempo em que enaltece a América em tons líricos e utópicos, Kerouac também condena o capitalismo americano e o modo de vida absolutamente massificado e mesquinho que ele produziu. É nesse sentido que, em seu diário intitulado “*Well, this is the forest of Arden*”, Kerouac vê na tendência imperialista da política de seu país como uma “perversão” da verdadeira cultura americana. Ao comparar a América à Rússia, ele retrata até o pai do capitalismo, Henry Ford, como um gênio de espírito elevado, que estava mais interessado em criar um modo de vida ascético do que em acumular dinheiro ou poder:

Concluí que a principal ideia nos Estados Unidos é o sustento universal do homem, enquanto na Rússia sem dúvida a principal ideia é a irmandade universal do homem. Entretanto, há perversões nas duas ideias, levando aos dois tipos de imperialismo, americano e russo, no mundo de hoje. Mas a verdade nua e crua é que um dia essas duas ideias podem se misturar. Os americanos oferecem à História do mundo o primeiro “estilo de vida” real e concreto. (A propaganda popular do “estilo de vida” na verdade é uma abstração e uma ilusão, ligadas ao “norte-americano”, que na verdade é apenas uma questão de tempero local). O modo de viver como é apresentado por gênios americanos nos campos práticos e técnicos, entretanto, está longe de ser o “materialismo” que os marxistas e a *intelligensia* descontente dizem que é. É mais espiritual: na verdade, é o conhecimento de como ser feliz, saudável e real. Henry Ford e Thomas Edison, milionários e gênios, e colaboradores do grande modo de viver americano, eram homens abnegados, quase ascéticos, muito espiritualizados e humildes... e todo mundo sabe disso. O objetivo deles não era ambição e poder, mas uma “vida melhor” – algo que ainda vai ser desenvolvido, entretanto, já que os homens inferiores sempre aparecem para corromper os usos das grandes coisas e ideias. Os americanos mais exaltados eram todos homens de gostos e aspirações espirituais simples – Thoreau, Twain, William Allen White, Lincoln, na verdade até Washington. Homens como Josephus Daniels (“primeiro cidadão da Carolina do Norte” – acima de Thomas Wolfe, enterrado no Brooklyn?) e F. D. Roosevelt não foram grandes. A ideia americana também é exaltação da humildade e decência sociais. Com a ideia russa da Grande Irmandade, tudo isso iria crescer.¹⁴⁴ (WW-BR, p.155-156)

Não só neste trecho, mas em toda a sua obra, pode-se rastrear duas Américas completamente distintas que ele descreve em diferentes momentos: a primeira figura como visão poética, onírica, como uma terra vasta e selvagem, preta de potência criativa, onde as liberdades individuais se conciliam com o espírito de irmandade, formando uma grande comunidade de pessoas simples e de bom coração; a segunda é vista como a alta civilização decadente, em que a razão técnica e o poder do dinheiro dominou completamente a vida, sufocando assim a tendência humana a uma verdadeira espiritualidade. As duas Américas aparecem em *The Town and the City* descritas justamente a partir da oposição entre

¹⁴⁴ The leading idea in America I conclude to be universal livelihood of man, as in Russia the leading idea indisputably is the universal brotherhood of man. Yet there are perversions of both of these ideas, leading to the two kinds of imperialism, American and Russian, in the world today. Yet the bald and exciting fact is that these two ideas may be merged someday. The American offers world history the first real concrete “way to live”. (The popular-propaganda ‘way-of-life’ idea is actually an abstraction and an illusion, connected with ‘American’, which is after all only a matter of local color.) The ‘way of life’ as offered by American genius being the mere ‘materialism’ that the Marxists and malcontented intelligentsia claim to be. It is most spiritual: it is really the knowledge of how to be happy, healthy and real. Henry Ford and Thomas Edison, millionaires, geniuses and contributors to the great American idea of living, were themselves self-abnegating, almost ascetic, extremely spiritual and humble men in the world... and everyone knows it. Their aim was no greed and power and wealth, but a ‘better way to live’ – a thing still to be developed, however, since inferior men always come along to corrupt the uses of great ideas and things. The most exalted Americans were all men of simple tastes and spiritual aims – Thoreau, Twain, William Allen White, Lincoln even Washington really. Men like Josephus Daniels (‘the first citizen of North Carolina’ – over Thomas Wolfe, Brooklyn-buried?) and F. D. Roosevelt were not great. The American idea is also the exaltation of social humility & decency. With Russias’s great Brotherhood ideal, all this would grow. (WW, p.142-143)

a “cidade pequena” – cujo protótipo é Lowell, Mass., sua terra natal – e a “cidade grande” – cujo modelo é Nova York, onde Kerouac morou para estudar na Universidade de Columbia. A América poética que inspira Kerouac a escrever um romance sobre o próprio país é a mesma que aparece nas obras dos grandes escritores americanos que ele admira: Melville, Saroyan e, principalmente, Thomas Wolfe, que lhe servem como modelos de artistas geniais e homens americanos elevados

Logo no começo de “Journal of an Egotist”, Kerouac justifica o título do diário dizendo: “existem milhões e milhões de pessoas no mundo, e eu sou uma pessoa. Mas eu sou um mundo em meu próprio ser, assim como você também é. Nós somos todos pequenos mundos. Somos todos ---- pequenos egotistas”¹⁴⁵ (SMB-BR, p.164). Ser um “egotista” quer dizer nada mais que viver de acordo com o seu mundo interior, que não se confunde com o mundo interior de cada indivíduo que compõe o resto da sociedade. Todos possuem sua individualidade, e devem viver de acordo com ela, pois isso é uma característica própria do ser humano. Não aceitar que se é um egotista seria um erro, pois “o pior egotista sobre a Terra é o egotista modesto”¹⁴⁶ (SMB-BR, p.203-204). Em seguida, Kerouac argumenta: “se eu disse a palavra ‘radical’, não existe a possibilidade de que você possa recuar muito no seu pensamento e julgar a palavra sem os valores que lhe são dados por nossa escala social moderna?”¹⁴⁷ (SMB-BR, p.204). Esta lição de desligar-se dos valores do mundo e apoiar-se sobre si mesmo, sem excluir o espírito de comunidade e irmandade, é atribuída a Saroyan, que é visto por Kerouac como “um dos egotistas mais generosos que jamais andaram por aí amando a si mesmos”¹⁴⁸ (SMB-BR, p.204).

Mas numa entrada escrita dois meses depois, em 12 de novembro de 1940, Kerouac reconsidera o pouco que escrevera até aqui em seu diário: “Já não sou um crente tão fervoroso no egotismo agora. Acabei de ler um livro poderoso de Thomas Wolfe chamado ‘Você não pode voltar para casa’, e nele ele diz que você realmente não pode ser uma espécie rara de pessoa a menos que tenha humildade, tolerância e compreensão humana”¹⁴⁹ (SMB-BR, p.205). Isso não faz Kerouac necessariamente desistir da ideia de “egotismo” no diário, já

¹⁴⁵ There are millions upon millions of people in the world, and I am one person. But I am a world in my own self, as well as you are. We are all little worlds. We are all --- little egotists. (NYPL, 4.3) (SMB, p.164)

¹⁴⁶ The worst egotist ion earth is the modest egotists. (NYPL, 4.3) (SMB, p.164)

¹⁴⁷ If I say the word “radical”, isn’t there a possibility that you can think far back and judge the word without the values given to it by our modern social scale? (NYPL, 4.3) (SMB, p.165)

¹⁴⁸ one of the most generous egotists ever to go around loving himself (NYPL, 4.3) (SMB, p.164)

¹⁴⁹ I am not such a strong believer in egotism now. I have just read a mighty book by Thomas Wolfe called “You Can’t Go Home Again” and in it he says that you really can’t be a rare breed of a person unless you have humility, tolerance, and human understanding. (NYPL, 4.3) (SMB, p.165-166)

que em seguida ele escreve: “(Mas querer ser uma espécie rara, com toda certeza, isso é egotismo)”¹⁵⁰ (SMB-BR, p.205).

Vê-se que Kerouac justifica sua tentativa de tornar-se uma “espécie rara” a partir de sua interpretação do *Bildungsroman* de Thomas Wolfe. O que está em questão não é necessariamente apenas fechar-se sobre si mesmo, ignorando os outros milhares e milhares que vivem na sociedade, mas sim tornar-se uma pessoa com sua própria individualidade, sem ter que sacrificar o espírito de irmandade e de comunidade. O homem raro é justamente aquele que consegue se conciliar com seus “irmãos”, sem abdicar de sua individualidade; da mesma forma, o artista raro é aquele que faz de sua singularidade um traço distintivo, sem que isso o transforme num “egotista” mesquinho.

É provável que este diário tenha registrado a primeira vez que Kerouac entra em contato com a obra de Thomas Wolfe, um dos escritores americanos que mais o influenciou ao longo de sua experiência literária. O fato de sua obra ser também autobiográfica, como toda *The Duluoz Legend*, aponta para a forma como Wolfe tornou-se um modelo a ser perseguido por Kerouac, não apenas em termos estéticos, mas também em termos éticos. O que Kerouac quer emular em Wolfe não é apenas o estilo de seu mestre e as estruturas formais de sua prosa, mas o próprio modo de portar-se no mundo enquanto um escritor. Estas duas dimensões, estética e ética, são completamente indissociáveis, justamente pelo fato das principais obras de Wolfe pertencerem ao gênero do *Bildungsroman*, em que o foco da narrativa a formação do personagem principal, seu processo de amadurecimento enquanto ser humano. Pela própria ideia de que a “vida” de um indivíduo deve ser o tema central de um romance, Kerouac forma tanto sua escrita quanto sua singularidade, modelando-se a partir não só dos personagens criados pelo seu romancista favorito, mas também a partir do autor que os criou. Em outro diário, Kerouac chega a professar sua fé, dizendo que Wolfe é para ele um Deus: “Thomas Wolfe viveu e morreu. Ele é conhecido por ser um dos maiores escritores. Suas ideias diferentes correspondem surpreendentemente com as minhas. (Com frequência, eu prevejo seus parágrafos). Minha mente, acredito, é um pequeno protótipo da dele. Ele fez descobertas; eu devo me beneficiar de suas experiências. Ele é meu DEUS – 1940. (EU DEVO USAR SUA FILOSOFIA)”¹⁵¹. (NYPL, 53.1)

Assim como Kerouac, foi a partir de suas experiências com a realidade que Wolfe moldou seus personagens – eles também, protótipos de um tipo ideal de homem

¹⁵⁰ (But to want to be a rare breed, surely, that is egotism). (NYPL, 4.3) (SMB, p.165-166)

¹⁵¹ Thomas Wolfe lived and died. He is said to be one of the greatest writers. His different ideas are strikingly correspondent with mine. (Often, I foresee the next paragraph). My mind, I think, is a small prototype of his. He found out; I shall benefit by his experience. He is my GOD – 1940 (I SHALL USE HIS PHILOSOPHY).

americano. Sem dúvida, ele influenciou Kerouac desde muito cedo a escrever uma obra memorialista, como fica claro na seguinte passagem do “Diário de um Egotista”: “Desejo ser um romancista, dramaturgo, contista... em suma, ~~um jornalista~~ um homem de letras. Portanto eu vivo, em parte, para observar o mundo a meu redor, de modo que eu possa escrever sobre ele algum dia, rabiscando algo do fundo da minha memória”¹⁵² (SMB-BR, p.212). Daí inclusive a justificativa de escrever diários: eles são úteis na medida em que documentam a vida do escritor e ajudam no seu processo de rememoração:

c) o Diário deverá ser representativo da vida universitária e de todos os componentes que formam a vida universitária, a saber pensamentos, problemas, amores, estudos, desejos, mortificações, frustrações, medos etc. Se for ou não, faz pouca diferença. O que tenho a dizer é completamente desarticulado e disperso, mas pra mim é de suma importância por causa de seu escopo e futuro uso em meus romances do mundo e da humanidade. Em outras palavras, eu deveria ter chamado este Diário de algo como isto: “O RECEPTÁCULO DE UMA MENTE” ou “A ESCARRADEIRA DO CÉREBRO DE FACULDADE”.¹⁵³ (SMB-BR, p.210)

A matéria que deve preencher o diário e que servirá para a composição de um romance futuro é a própria vida do escritor: seus sentimentos, suas paixões, seu modo de entrar em contato com a realidade. O diário se torna, assim, uma espécie de confidente na solidão, que escuta as confissões de uma alma atormentada pelos sofrimentos da existência. Mas essas confissões, delimitadas ao espaço circunscrito de uma escrita sem interlocutores reais, é simultaneamente uma espécie de carta aberta ao mundo. Isso fica claro pela presença constante, no texto, de uma grande gama de interlocutores virtuais – que se pode reconhecer nas marcas textuais que indicam diferentes narratários em diferentes partes do texto. Em certos momentos, a escrita se dirige a um possível leitor futuro do diário, a quem Kerouac se preocupa em mostrar sua falta de pretensão ao escrevê-lo:

¹⁵² I wish to be a novelist, playwright, short story writer.... in short, ~~a journalist~~ a man of letters. Therefore, I live, partly, to observe the world about me, so that I can write about it some day, drawing from the fund of my memory. (NYPL, 4.3) (SMB, p.172)

¹⁵³ c) The Journal should be representative of college live, and all the components which make up college life, viz. thoughts, troubles, loves, studies, desires, chagrins, disappointments, fears, etc. Whether it is or not makes little difference. What I have to say is completely disjointed and scattered, yet to me, all-important because of its scope, and future use in my novels of the world and mankind. In other words, I should have called this Journal something like this: “THE RECEPTACLE OF A MIND” or “THE SPITTOON OF THE COLLEGE BRAIN”. (NYPL, 4.3) (SMB, p.170)

Sem dúvida, algumas pessoas serão céticas quanto a ler isto aqui, a julgar pelo título. Antes de explicar minhas razões para a escolha de um título como esse, permita-me exibir a insignificância deste trabalho. [...] Ninguém que tivesse o menor senso de julgamento literário se importaria de ler isto aqui, e aqueles que não têm nenhum senso de julgamento literário... não creio que eles tampouco se importariam.”¹⁵⁴ (SMB-BR, p.203).

É interessante reparar como a presença de um possível leitor do diário não indica, necessariamente, que este leitor vá existir; pelo contrário, Kerouac posiciona o diário num espaço alheio ao de sua “obra literária”, na medida em que este texto é apenas um grande experimento, um grande texto aberto e caótico, sem pretensões de tornar-se obra publicável. O diário se oferece, assim, não só a um leitor virtual, mas também não-literário: aquele que o ler, não deve julgá-lo sob o crivo da crítica. O que a presença deste estranho interlocutor indica é que o diário, enquanto prática confessional do escritor, é um espaço experimental, onde a liberdade do criador deve se sobrepor à liberdade do leitor. Ainda que existam marcadores textuais que demonstrem a intenção do texto em ser lido eventualmente por alguém, são esses mesmos marcadores que excluem o leitor da participação na leitura. Trata-se, enfim, de um texto endereçado a ninguém mais que o próprio autor, em sua relação consigo mesmo e com sua própria escrita.

Se, por um lado, se exclui tão fortemente um leitor crítico, por outro, isso não inviabiliza a possibilidade de julgar o conteúdo do diário: o próprio Kerouac acaba se tornando o maior crítico de seu próprio texto, reavaliando com frequência aquilo que escrevera. O fato dele se importar em explicar sua escrita ao “leitor” é propriamente um exercício reflexivo, metapoético. Há várias passagens em que ele diz se arrepende do que havia escrito em páginas anteriores, e que ele revê sob o ponto de vista de alguém que se considera mais maduro, capaz de escrever melhor. Também, em outros momentos que Kerouac julga péssima sua própria escrita, é sua imaturidade e juventude que servem como justificativa, como nesta passagem em que ele volta a escrever no diário depois de passar dois meses sem iniciar uma nova entrada:

Já se foram dois meses e eu estou muito mais sábio por isso. Embora uma Introdução a um Diário devesse ser curta, compacta e autobiográfica, a minha é dispersa e louca. É desordenada como a mente de um jovem

¹⁵⁴ Undoubtedly, some people will be skeptical about reading this, to judge from its title. Before I explain my reasons for choosing such a title, may I display the insignificance of this work. [...] Nobody would care to read this who had any sense of literary judgment, and those who haven't any sense of literary judgment... I don't think they would care neither”. (NYPL, 4.3) (SMB, p.164)

universitário; é um jovem universitário quem está escrevendo este diário. O que esperar?¹⁵⁵ (SMB-BR, p.205).

Mesmo sabendo que sua escrita não é digna de ser lida enquanto alta literatura, Kerouac insiste em escrever as páginas de seu diário, pois nele suas confissões “egotistas” tem todo o direito de se materializar. Novamente ele se dirige ao possível interlocutor, que chama aqui de “prezados senhores”, apenas para lhe restringir a autoridade sobre o próprio diário; se o leitor se dispuser a lê-lo, deve fazer em silêncio, sem emitir nenhum juízo crítico que não concorde com a proposta de sua obra:

Prezados senhores

Vocês se importam se eu abrir meu coração, respingando todas as suas essências delicadas em cima destas páginas seguintes?

Bem, é melhor que não se importem, porque é exatamente o que vou fazer. Esse é o propósito do “Diário de um Egotista”. Se vocês não acreditam, se vocês são descrentes na conformidade do título com meu trabalho, então calemb a boca e leiam. Está chegando.¹⁵⁶ (SMB-BR, p.218)

Após alertar o seu hipotético leitor, Kerouac conta que se apaixonou por uma garota que ele não cita o nome, pois tem medo de que ela leia o diário – mais à frente, ele descumpra sua promessa, chamando-a de “garota russa” e deixando ainda escapar seu nome, Norma. Esta paixão o angustia. Depois de se encontrar com ela, Kerouac vai a um bar para beber seis grandes copos de cerveja. A maneira como narra seus sentimentos tem claras intenções literárias: Kerouac descreve como “levantou o copo até os lábios” e “engoliu o ranço azedo” que lhe “queimou a garganta” e “aqueceu o estômago”; em seguida, utiliza-se de onomatopeias para simular como, ao caminhar de madrugada em meio à rua, cantou bêbado “essa passagem poderosa de Malagueña, essa torre agitante de força musical, mais ou menos assim: ‘Ta ta ta TA TA TA TARA TARA + TARA!!!!!! TAAA --- RAAAAA!’”¹⁵⁷ (SMB-BR, p.220).

Bem distante ainda de firmar seu estilo caracterizado pela musicalidade do jazz, Kerouac já dá mostras neste diário de que estava atento às possibilidades formais de emular os ritmos próprios da música por meio da escrita. Em termos muito parecidos aos da

¹⁵⁵ It is two months later and I am much the wiser for it. Although an Introduction to a Journal should be short, compact, and autobiographical, mine is scattered and crazy. It is as disorderly as the mind of a young college man; it is a young college man that is writing it. What to expect? (NYPL, 4.3) (SMB, p.166)

¹⁵⁶ Dear Sirs: Do you mind if I let my heart out, splattering all its delicate essences over these following pages? Well, you’d better not, because that’s what I’m going to do. That is the purpose of the “Journal of an Egotist”. If you don’t believe, if you are a misbeliever in the conformity of my title with my work, then just shut up and read. It’s coming. (NYPL, 4.3) (SMB, p.176-177)

¹⁵⁷ That powerful passage from Malagueña, that stirring tower of musical strength, that goes like this: “Ta ta ta TA TA TA TARA TARA + TARA!!!!!! TAAA --- RAAAAA!” (NYPL, 4.3) (SMB, p.178)

famosa passagem de *On the Road* em que um saxofonista de jazz aparece como um gênio capaz de captar os ritmos da vida em sua performance extasiada, Kerouac descreve no diário como sua paixão pela “garota russa” e sua embriaguez o conduziram a um estado de arrebatamento e loucura em que se pôs a cantar pelas ruas de Nova York. É sob a força dessa embriaguez musical que ele confessa no diário: “Eu podia sentir isso em mim, esse desejo louco pela música, pela expressão da minha alma em música profunda, pulsante, agitante!”¹⁵⁸ (SMB-BR, p.220). Em seguida, Kerouac conta ter chegado ao campus da Universidade de Columbia, onde parou de pensar em Norma e falou para si mesmo:

John, você é um escritor e um filósofo ainda por cima, e um erudito, mas um erudito muito preguiçoso. No entanto, você precisa contemplar isso com um olhar claro. Thomas Wolfe não teria se apaixonado por uma garota e se embebedado por causa dela’. Não, ele teria ido pra casa pra escrever a respeito¹⁵⁹. E assim, senhores loucos, foi isso o que eu fiz”¹⁶⁰ (SMB-BR, p.220)

Aqui se percebe de que maneira Kerouac não se inspira em Wolfe¹⁶¹ apenas para escrever, mas o toma também como um modelo de como se portar perante os sofrimentos da vida. O amor arrebatador que ele sente, e que o leva a ficar embriagado, é revisto por Kerouac sob a perspectiva da disciplina de um artista: é preciso “ver com os olhos claros”, e em vez de simplesmente se apaixonar e sofrer pelas ruas, é preciso voltar ao espaço solitário de sua casa para escrever sobre essa paixão. É se perguntando pelo o que Wolfe faria em sua situação que Kerouac justifica as confissões em seu diário, dirigidas a esses interlocutores virtuais que ele chama aqui de “homens loucos”. Assim, a escrita do diário deixa de ser apenas um empreendimento pessoal, e passa a integrar a própria experiência da formação de um escritor em direção à sua maturidade.

¹⁵⁸ I could feel this in me, this mad desire for music, for the expression of my soul in deep, stirring, throbbing music! (NYPL, 4.3) (SMB, p.179)

¹⁵⁹ A tradução brasileira do Diário apresenta um erro, sugerindo justamente o oposto daquilo que Kerouac afirmou: na versão original, Kerouac diz que Wolfe iria, sim, escrever sobre o fato ocorrido; na tradução brasileira se lê “Tampouco ele teria ido pra casa para escrever a respeito”.

¹⁶⁰ John, you are a writer and a philosopher to boot, and a scholar, though a very slothful one. Nevertheless you must look at this with a clear eye. Thomas Wolfe wouldn’t have fallen in love with a girl and gotten drunk over her.” No, he would have gone home to write about it. And so, madmen, that’s what I’ve done. (NYPL, 4.3) (SMB, p.179).

¹⁶¹ No artigo “A minimização de Thomas Wolfe em seu próprio tempo”, de 1949, Kerouac (4.31) descreve seu ídolo literário como alguém que não teve medo de submeter-se à educação por vias da arte: “Wolfe não teve vergonha de deleitar-se em seu amor pelo Grande Poeta, e empenhou-se em formar-se a partir deste modelo; e esforçou-se e estudou e escreveu seguindo este caminho, completamente ciente de que suas potencialidades estavam de acordo com sua tentativa”. [Wolfe was not ashamed to revel in his love for the Great Poet, and sought to model himself after him; and worked and studied and wrote in that direction, fully aware that his potentialities suited him for the attempt.]

Supostamente, o diário deveria apenas registrar o cotidiano da vida de Kerouac para que auxiliasse futuramente no processo de rememoração necessário à escrita do importante romance americano. Mas como se vê, o diário possui na verdade um estilo literário experimental e livre, em que as confissões aparecem como uma espécie de matéria bruta que pode se transformar posteriormente em um romance: ele se caracteriza por abrir a escrita ao espaço solitário de uma criação desimpedida, que não precisa se preocupar com o juízo dos críticos; ele pertence a uma posição intermediária entre o que é literatura e o que é documento mundano; a matéria que o constitui é a própria experiência com a linguagem, na tentativa de narrar a vida. Se no modelo do *Bildungsroman*, o que constitui a nervura da narrativa é sempre a vida de um indivíduo de sua juventude em direção à maturidade, então é justificável que a prática de reportar o dia-a-dia de um aspirante a escritor se aproxime inevitavelmente de uma prática literária, ainda que o diário não tenha pretensão alguma de ser publicado enquanto um texto literário *per se*.

É por conta desse posicionamento ambíguo no entre-lugar daquilo que é puramente arte e daquilo que é puramente a vida que o diário se apresenta como texto eminentemente experimental. A liberdade de poder dizer o que se quer, de expressar-se sem entraves morais, abre a Kerouac a possibilidade de experimentar livremente com a linguagem. O fato de que este texto pode ser escrito sem necessariamente ser publicado permite a Kerouac abrir-se para uma experiência com a escrita sem a necessidade de seguir qualquer padrão imposto de fora, tanto moralmente quanto esteticamente. Por isso é que, no diário, se dá a busca pela sua singularidade enquanto artista: é a sua própria voz, e somente ela, que importará. O fantasma dos críticos literários é exorcizado, liberando assim o criador para praticar uma escrita livre.

Mas, ao mesmo tempo, esta liberdade de escrever é constantemente condicionada e formada pelo senso crítico de Kerouac, que relê a si mesmo na esperança de identificar seus erros e corrigi-los. Na entrada seguinte da narração da noite em que sofreu por amor a vagar bêbado nas ruas, Kerouac critica a si mesmo duramente: “Querido Diário: Acabo de terminar de escrever um arremedo de texto muito pobre, tudo sobre a minha tentativa de ficar bêbado por causa de uma bela garota russa por quem supostamente estou apaixonado. Estou muito desgostoso com isso”¹⁶² (SMB-BR, p.222). Este é apenas um dentre

¹⁶² Dear Journal: I have just finished writing a very poor piece of work, all about my getting drunk over a beautiful Russian girl whom I am supposed to be in love with. I am very disgusted with that (NYPL, 4.3) (SMB, p.180)

os inúmeros momentos em que Kerouac narra, em meio aos seus diários, a angústia em relação à própria incapacidade de escrever.

Arrebatado por uma sensação melancólica que lhe retira a vontade de dar conta de seus afazeres mundanos, não conseguindo ter forças para ler Lucrécio para a prova de Humanidades do dia seguinte, para dormir ou comer, Kerouac se depara com o vazio, uma sensação de estar morto por dentro. Se sentindo perdido, ele se pergunta em tons wolfeanos: “Por que um homem sempre vai a lugar nenhum, e volta para lugar nenhum, e sempre está perdido? É claro, por que os abutres persistem, você perguntaria ---- pois os abutres são a causa de tudo isso, os Abutres da Tristeza Humana”¹⁶³ (SMB-BR, p.221).

Kerouac se vale aqui do tema romântico da nostalgia, bastante presente no *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (1982), quando discute o caminho para a *Bildung* segundo a analogia do retorno ao lar, entendido como um encontrar-se do homem consigo mesmo. Mas, certamente, a referência desta passagem não é Novalis, mas Wolfe em seu *You Can't Go Home Again*, previamente citado no diário. Só pelo título, já se vê como Wolfe concebe o retorno ao passado como algo impossível. Vítima do poder destrutivo do tempo, a vida de um indivíduo jamais pode voltar atrás, e resume-se a um caminhar indefinido para a frente, como o da correnteza de um rio – pois mesmo que se retorne para o seu lugar de origem, a terra natal, o indivíduo já não é o mesmo, já que foi transformado pela ação do tempo. A tristeza de jamais poder retornar aparece, aqui, simbolizada pelos “abutres da tristeza humana”, uma metáfora que trata do inevitável e melancólico galgar do homem em direção à morte.

Arrebatado por esta profunda sensação de vazio, como que cercado pelos “abutres”, Kerouac se sente “morto” e incapaz de pensar. E, no entanto, isso não o impede de escrever em seu diário; mais que isso, escrever parece ser a única opção que lhe resta, como deixa claro ao próprio diário:

Querido Diário, estou vazio, estou desesperado e não posso nem mesmo deitar num estupor encarando algo. Não sei o que fazer ou pensar. A única alternativa é escrever em você, Velho Diário, até que os meus olhos caiam para fora de cansaço e os meus dedos de debilidade ineficazes sobre as teclas da máquina de escrever, não mais registrando os pensamentos fracos que me assaltam. Então tenha paciência comigo, Velho Diário, e escute a desgraça do homem.¹⁶⁴ (SMB-BR, p.222-223)

¹⁶³ Why must a man forever go nowhere, and return nowhere, and always be lost? Of course, why do the vultures persist, you would ask ---- for the vultures are the cause of it all, the Vultures of Human Sadness (NYPL, 4.3) (SMB, p.179).

¹⁶⁴ Dear Journal, I am empty, I am hopeless, and I cannot even lay in a staring stupor. I don't know what to do or think. The only alternative is to write upon you, Old Journal, until my eyes hang out in weariness, and my

A única atividade que ele consegue realizar neste estado melancólico é escrever, confessar a sua dor. É sua forma de resistir aos “abutres” que lhe causam essa melancolia. Kerouac chega a citar Saroyan para falar dessa sensação de morte sob uma perspectiva de formação do ser humano: “Saroyan disse que teríamos que morrer muitas vezes antes de morrer fisicamente”¹⁶⁵ (SMB-BR, p.223). A tristeza profunda é sentida por Kerouac como uma morte espiritual, como um sofrimento inevitável que todo homem experimenta várias vezes ao longo da vida, antes de que a derradeira morte o alcance. Essa sensação melancólica de ter “morrido” está ligada ao exercício da rememoração, que Kerouac experimenta intensamente deitado sobre sua cama: “Ah, eu tenho lembranças! [...] Nesta hora de vazio, vejo-as desfilar em frente dos meus olhos mortos. [...] Tenho que falar ou vou enlouquecer. Tenho que dizer ao Sr. Diário tudo sobre as desgraças do homem e sobre os abutres da Tristeza Humana. Ah, Deus, aí vêm essas memórias novamente, me atacando”¹⁶⁶ (SMB-BR, p.223-224).

Pelo exercício da memória, o tempo e a morte se conectam: a memória é sempre a de um passado, e tudo o que está no passado está necessariamente morto – nada que já foi poderá retornar. Daí a sensação de vazio de Kerouac, ao escrever no diário sobre suas memórias: ele se depara com a condição trágica da existência, de que tudo está condenado à morte, ao vazio – tudo será devorado pelos “abutres da tristeza humana”: “Este vazio é feito de nada, e, portanto, é interminável. Por isso, prossigamos com o vazio do tempo, pelo vazio da infinidade, e jamais cheguemos ao fim do nada, ou ao [fim da página]”¹⁶⁷ (SMB-BR, p.224)

Vê-se como a experiência da escrita no diário lança Kerouac a um questionamento existencial perante o nada. Devido a esta condição da existência de ter como destino máximo a morte, a formação do escritor deve ter como imperativo confrontar este vazio, que o faz caminhar sem rumo, sem que possa estabelecer jamais uma morada. Aqui já está, em gestação e inspirado em Wolfe, o tema da errância sem destino definido, de um caminhar infinito que faz com que Dean Moriarty e Sal Paradise abandonem seus lares e retornem várias vezes para as estradas da América, em *On the Road*; incapaz de retornar plenamente ao “lar”, os heróis do romance são constantemente lançados de volta à estrada,

fingers flail ineffectually over the keys of the typewriter, no longer registering the weak thoughts that assail me. So bear with me, Old Journal, and listen to the woe of man. (NYPL, 4.3) (SMB, p.180).

¹⁶⁵ Saroyan said that we would have to die many times before dying physically. (NYPL, 4.3) (SMB, p.181)

¹⁶⁶ Ah, I have memories! [...] In this hour of emptiness, I see them parade before my dead eyes. [...] I've got to talk, or I'll go mad. I've got to tell Mr. Journal all about the woes of man, and about the cultures of Human Sadness. Ah, God, here comes those memories again, assailing me. (NYPL, 4.3) (SMB, p.181).

¹⁶⁷ This emptiness is made out of nothing, and therefore it is endless. So let us proceed through the emptiness of time, through the void of endlessness, and let us never reach the end of nowhere. (NYPL, 4.3) (SMB, p.181).

onde se dá a busca infinita por suas próprias individualidades, seu próprio destino. Mas também se revela, nessa reflexão, aquela mesma experiência a que o sujeito se submete na *époque* solitária, diante dos escombros de um mundo negativizado. Perante o nada da morte e da página em branco, nada resta a Kerouac senão a experiência com a linguagem, esse tagarelar livre que forma simultaneamente sua escrita e sua singularidade de indivíduo. De um lado, a existência é marcada pela consciência do vazio da mortalidade e da impossibilidade de um retorno, do outro, prosseguir com “o vazio do tempo” e com o “vazio da infinidade” quer dizer justamente escrever neste espaço solitário aberto pelo diário.

Numa entrada seguinte do diário, Kerouac narra uma de suas aulas na Universidade de Columbia, confessando que não leu os livros que deveria ter lido, mas sim aqueles que ele queria ler por vontade própria. Sua justificativa para isso é que seu tempo de leituras deve servir a si mesmo, e a mais nada. A leitura é vista como essencial à sua formação enquanto escritor; é pelas leituras que ele pode potencializar sua aprendizagem e sua visão de mundo, tornando-se assim mais maduro. Por isso, ler aquilo que só serve à disciplina universitária parece, para ele, como perda de tempo; sua percepção deve ser seletiva, e o critério para selecionar aquilo que é importante será sempre sua autoformação, seu desenvolvimento ético como ser humano:

Só leio o que acho que é importante, e as coisas que considero importantes são sempre as coisas que vão melhorar ainda mais o meu desenvolvimento, minha expansão, perspectiva, maturidade etc. e assim por diante etc. Não pensem que estou tentando lhes dizer que estou em vias de desenvolver a mim mesmo. Vou apenas dizer que é isto: fico circulando em torno, ouvindo o que acho que é importante e lendo o que acho que é importante. Caso contrário, não ouço, mas observo outras coisas. E não leio, mas meramente olho.¹⁶⁸ (SMB-BR, p.225)

Na sala de aula, o professor lhe faz uma pergunta, que Kerouac é incapaz de responder, pois em vez de ter lido “The Rise of Parliamentary Power of England”, preferiu a leitura do romance *For Whom the Bell Tolls*, de Ernest Hemingway. Segue-se então uma descrição de seu estado de espírito diante desta situação, através de sua imaginação do que poderia acontecer em seguida, aberto pela frase: “A grande cortina cai, e o show continua, nos

¹⁶⁸ I only read what I think is important, and the things that I consider important are always the things that I know will further enhance my development, expansion, outlook, maturity, etc. and so forth, etc. Do not think that I'm trying to say to you that I am in the throes of developing myself. I will merely say that this is it: I flit about, listening to what I think is important and reading what I think is important. Otherwise, I do not listen, but observe other things. And I do not read, but merely look. (NYPL, 4.3) (SMB, p.184-185).

bastidores da mente do ‘Sr. Kerouac’¹⁶⁹ (SMB-BR, p.225). Ele se imagina jogando o livro contra a parede, batendo em retirada da sala de aula e se dirigindo às ruas. Já se percebe desde cedo, aqui, um dos temas que serão centrais para sua experiência com a escrita: o desprezo pelo academicismo em favor de uma experiência mais fundamental entre a literatura e a vida, simbolizado pela fuga da casa em direção aos espaços abertos, a rua ou a estrada¹⁷⁰.

Ao preferir a leitura de um texto literário em vez de um texto acadêmico e imaginar-se jogando o livro de história contra a parede, Kerouac coloca em jogo a ideia de que toda a literatura deve servir à formação do indivíduo; caso contrário, o escritor está perdendo seu tempo com inutilidades, que não lhe servirão para desenvolver sua capacidade de escrever e de observar o mundo. A mesma ideia reverbera em seu projeto estético de escrever espontaneamente narrativas autobiográficas, na medida em que sua vida é que constitui a matéria da criação literária, e não o seu conhecimento de uma bagagem acadêmica de textos literários canônicos, como acontece na poesia de Ezra Pound e T. S. Eliot. O tema é reaproveitado por Kerouac ao longo de sua obra romanesca, como nesta passagem de *Vanity of Duluo* em que rememora seus anos de estudante na Universidade de Columbia e sua decisão de viajar com a Marinha, durante a segunda guerra mundial, como parte de sua “educação aventureira”:

Ah, pois bem, estava na altura de eu trilhar aquele caminho já conhecido de marujo bêbado das docas e mais tarde vagabundo das estradas e, ao mesmo tempo, prosseguir com os meus estudos e a minha escrita solitária. Fosse como fosse, não aprendera nada na universidade que me pudesse ajudar a tornar-me escritor, e o único lugar para aprender era nos meandros do meu espírito, nas minhas aventuras genuínas: uma educação aventureira, um aventureirismo educativo, chama-se-lhe o que se quiser¹⁷¹. (VD-PT, p.184).

Inspirado pela leitura de Hemingway, cujo romance trata da guerra civil espanhola sob um ponto de vista antifascista, Kerouac tenta resumir no diário, de uma maneira simples, sua visão de mundo, opondo-a à visão de mundo acadêmica: “O mundo não pode ser complicado, não para mim”¹⁷² (SMB-BR, p.228). Se declarando engajado na luta contra o fascismo, ele divide a existência humana em duas frentes de batalha: “A guerra física de tirania contra Athenia, e, em segundo lugar, a batalha interior de cada homem, derrotando

¹⁶⁹ The great curtain falls, and the show goes on, behind the scenes of “Mr. Kerouac’s” mind. (NYPL, 4,3) (SMB, p.183).

¹⁷⁰ O mesmo tema possui também uma inspiração goetheana, a partir da leitura de Kerouac do *Fausto*. A esse respeito, conferir o subcapítulo 4.2, “A Urgência Faustiana”.

¹⁷¹ Aw well, it was time for me to hit that old drunken waterfront seaman and eventual road hobo trail and at the same time keep up my studies and solitary writings. I hadnt learned anything in college that was going to help me to be a writer anyway and the only place to learn was in my own mind in my own real adventures: an adventurous education, an educational adventure-someness, name it. (VD, p.168).

¹⁷² The world is not to be complicated, not for me” (NYPL, 4.3) (SMB, p.185)

os abutres com qualquer equipamento que ele possa ter desenvolvido para si mesmo por meio de seu próprio critério”¹⁷³ (SMB-BR, p.228). Há assim, para Kerouac, duas preocupações que o homem deve ter: a primeira é física, e diz respeito à sua inserção no mundo, como sujeito político; a outra é espiritual, e diz respeito à relação do homem consigo mesmo segundo o imperativo de espantar os “abutres” causadores do sofrimento.

Partindo desta premissa de que as leituras de um indivíduo devem sempre ajudá-lo a realizar estas duas tarefas, uma política e outra ética, Kerouac ridiculariza a importância de se saber a história do nascimento do parlamento inglês, que ele aprenderia se tivesse realizado a leitura exigida pela academia. “Eu não quero saber o que Carlos II pensava disso ou daquilo, e o que Cromwell disse à Câmara dos Lordes. Só quero entender os dois inimigos, os verdadeiros inimigos do homem, o pequeno homem, um que é corpóreo e o outro, espiritual.”¹⁷⁴ (SMB-BR, p.28). Já está presente aqui o projeto de união entre arte e vida, por meio da formação de uma sensibilidade estética. É a leitura de Hemingway, e não o conhecimento acadêmico, que pode realizar a tarefa de unir arte e vida. E então, em tons extasiados, Kerouac se diz disposto a lutar contra os abutres a partir de seu isolamento na noite em seus estudos solitários:

Me deixem sozinho com meus livros importantes à noite; me deixem ganhar a vida durante o dia, um homem morto rodando pela cidade de Nova York e seus escritórios, conversando com outros homens mortos sobre assuntos mortos, mas exorto: ME DEIXEM SOZINHO À NOITE, COM MEUS LIVROS, E TALVEZ TAMBÉM O MEU AMOR, E ME DEIXEM VIVER À NOITE. NÃO QUERO OUVIR MAIS NADA SOBRE O MUNDO. CHEGUEI AO MEU ENTENDIMENTO COM O MUNDO, SEI O QUE ELE ESPERA DE MIM, E NÃO QUERO SABER MAIS NADA SOBRE ISSO. ME DEIXEM SOZINHO À NOITE: VOU LIDAR FACILMETNTE COM ESSES ABUTRES.¹⁷⁵ (SMB-BR, p.228-229)

A passagem deixa claro que a “solidão” e a “noite” são nada mais, nada menos, que a fundação de uma liberdade pela suspensão do real: Kerouac realiza aqui a *époche*, a negativização do mundo, que o abre para a experiência livre com a linguagem.

¹⁷³ The physical war of tyranny against Athenia, and secondly, the inner battle of every man, beating off the vultures with whatever equipment he may have developed for himself by means of his own discretion. (NYPL, 4.3) (SMB, p.185).

¹⁷⁴ I don't want to know what Charles II thought of this or that, and what Cromwell said to the House of Lords. I only want to understand the two enemies, the real enemies of man, little man, one which is corporeal and the other, spiritual. (NYPL, 4.3) (SMB, p.185).

¹⁷⁵ Leave me alone with my important books at night; let me make a living in the daytime, a dead man running about the City of New York and its offices, talking to other dead man about dead affairs, but I beg thee: LEAVE ME ALONE AT NIGHT, WITH MY BOOKS, AND MAYBE MY LOVE ALSO, AND LET ME LIVE AT NIGHT. I DON'T WANT TO HEAR ANY MORE ABOUT THE WORLD. I HAVE REACHED MY UNDERSTANDING WITH THE WORLD, I KNOW WHAT IT EXPECTS OF ME, AND I DO NOT WANT TO KNOW ANY MORE ABOUT IT. LEAVE ME ALONE AT NIGHT: I'LL HANDLE THOSE VULTURES WITH EASE. (NYPL, 4.3) (SMB, p.185-186).

Claramente se opõe aqui duas esferas distintas da existência: aquela do homem enquanto cidadão do mundo à luz do dia, cuja base é sempre material e diz respeito aos embates políticos entre os homens, e uma outra, do homem solitário na noite, cuja natureza é ética e diz respeito ao bom uso da liberdade individual e à resistência aos “abutres”, que simbolizam aqui o caráter trágico da existência. Não resta dúvidas que o espaço da experiência literária é o segundo: é na luta contra o vazio e a morte que Kerouac escreve seu diário, como uma prática que ao mesmo tempo desenvolve e documenta sua educação enquanto artista. A própria experiência com a arte só se pode dar nesse espaço de pura liberdade, nesta “noite” em que as luzes do mundo se apagam e o homem é obrigado a defrontar-se consigo mesmo, numa experiência direta com sua condição temporal e seu destino.

A experiência de escrever um diário, para Kerouac, é um exercício tanto ético quanto estético. Não se trata exatamente de um empreendimento meramente metalinguístico, na medida em que o que está em questão não é apenas uma discussão daquilo que a escrita é, mas também um pensar a respeito da relação entre o escritor enquanto indivíduo vivo, real, presente no mundo, e o ato de se pôr a escrever. É tanto a relação entre subjetividade e escrita quanto a relação entre linguagem e linguagem que está em jogo nesta prática da confissão autoformadora. Tal formação deve se dar necessariamente como fuga do mundo real e das imposições morais que limitam a liberdade individual do artista. Daí a necessidade do isolamento solitário no âmbito da experiência da criação: é entre livros e na mais escura noite que o indivíduo conseguirá resistir aos “abutres da tristeza humana”.

Mas é preciso também, em seguida, retornar ao mundo, lançar-se à estrada, pois o escritor só poderá criar sua obra a partir da realização de seu destino no mundo da experiência. Assim se delimita para Kerouac duas diferentes esferas da existência, que também são aquelas que separam sua vida proletária, enquanto mero trabalhador braçal, e uma vida de escritor livre, em que o seu real objetivo de vida irá se manifestar. Para transformar-se num escritor, é preciso escapar do mundo e afundar-se na própria experiência, na própria formação, para que se possa enfim encontrar aquele “melhor modo de viver” a que a vida de um homem deve ser dedicada.

4 A LIBERDADE DA CRIAÇÃO

Tão raramente o livro é escrito em vista do livro

Novalis, *Pólen*

Se até aqui tentamos compreender como se dá o processo de formação de Kerouac enquanto artista a partir de sua experiência solitária com a linguagem, a próxima etapa de nossa análise é a de compreender a formação de sua própria obra de caráter experimental. Não se trata mais agora de perguntar como é possível que o sujeito funde sua liberdade, mas antes como é possível que essa liberdade conquistada pela *époque* dê forma à grande obra que ele pretende escrever e publicar. Se a *criação da liberdade* ocorre quando o criador condiciona sua liberdade no livre jogo com a linguagem, a *liberdade da criação* se dá quando essa liberdade procura materializar-se num texto, num livro, numa obra acabada que é destinada à publicação.

Certamente, estes dois fenômenos não são necessariamente etapas distintas do processo de criação, pois ocorrem simultaneamente ao longo da experiência literária. Desde muito cedo, ainda em 1941, Kerouac escreveu pequenos textos, principalmente contos e poemas, mesmo tendo consciência de que não estava plenamente formado enquanto artista¹⁷⁶. Esta sincronia entre os processos de formação do artista e de formação da obra ocorre devido ao “paradoxo do talento” apontado por Blanchot: para escrever, é preciso de talento; mas para ter talento, é preciso efetivamente se lançar à experiência com a escrita. Se por um lado a prática de escrever uma obra é aquilo que impulsiona a criação da liberdade do artista, por outro, a liberdade dessa criação só será realizada quando o escritor for capaz de se assumir como a origem e, desse modo, violentar o branco do papel com a tinta de sua obra.

O espaço da solidão da criação é onde o artista se põe a refletir sobre aquilo que sua obra deve ser – ou seja, é o espaço que coloca o ser da obra em questão. Entre os arquivos de Kerouac, podemos encontrar desde muito cedo inúmeras reflexões a respeito daquilo que caracterizaria, para ele, a grande arte. Esses pensamentos esparsos não formam um conjunto coerente; em momento algum eles revelam traços de um estilo ou de uma subjetividade idêntica a si mesma, livre de contradições. Aliás, muito pelo contrário. Por habitarem o espaço solitário da criação – espaço marcado pela instabilidade da liberdade experimental – muitas destas ideias não são explicadas de forma clara, e muitas vezes acabam

¹⁷⁶ Grande parte destes textos foram publicados em 1999 no volume *Atop na Underwood*, título que o próprio Kerouac planejava dar à sua coleção de contos.

entrando em conflito. Não é raro Kerouac criticar ferozmente, em um mesmo manuscrito, uma ponderação que afirmara em páginas anteriores.

A mesma inquietação se revela também na quantidade bastante significativa de versões de textos abandonados por um Kerouac insatisfeito com o que escreveu. Não se deve estranhar que isso aconteça. Como vimos em nossas considerações sobre a experiência literária, o embate do escritor com a página em branco é marcado pela angústia de que, mesmo reconhecendo seu talento, ele jamais saberá quais serão as palavras exatas que vão dar corpo à sua obra; e ele só o saberá se tiver a coragem de, por meio de suas ações, negar aquele “nada” puramente virtual que a obra é antes de realizar-se na materialidade da linguagem.

Quando o pesquisador analisa a massiva quantidade de textos que restaram do processo de criação, percebe-se então que essa instabilidade própria da experimentação literária se deve ao fato de que, no espaço da criação, aquilo que o criador reconhece como a “obra” não é equivalente àquilo que ela é para o leitor. Para os leitores, a obra é um certo conjunto de textos ou de livros atribuídos a um mesmo autor; mas para o criador, a obra é apenas um projeto, um livro por vir cuja existência material depende da sua disposição em escrevê-lo. Ainda que não possua pleno poder sobre a linguagem, não sabendo portanto quais são as palavras exatas que suas mãos irão rascunhar, o criador se reconhece como a origem da obra, na medida em que sabe que ela é produto de sua liberdade. Blanchot (2011, p.16) fala disso ao tratar do fenômeno que ele chama de “preensão persecutória”, ou seja, o gesto pelo qual o escritor não consegue soltar do lápis mesmo reconhecendo sua impotência perante as palavras que nascem do movimento inconsciente de sua mão:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra de outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante.

A liberdade da criação não quer dizer, então, que o escritor detém o poder de determinar aquilo que escreve, mas que ele se entrega à experiência da escrita livremente, a despeito de seu impoder. Compreende-se porque há nessa entrega uma certa postura trágica, de *amor fati*: a liberdade do escritor está em aceitar de bom grado o porvir incontável de sua escrita, assim como o homem nobre acolhe em sua vida a morte e o sofrimento que o destino lhe reserva. Esse é certamente um dos sentidos que Kerouac atribuiu ao conceito de

escrita espontânea. Se a criação da liberdade é o processo pelo qual o artista forma a si mesmo a partir de uma experiência de suspensão dos juízos sobre o mundo, a liberdade da criação deve ser entendida como a experiência em que o artista decide que vai escrever sua obra, lançando-se assim livremente ao embate com a autonomia da linguagem. Tal embate é marcado pela apreensão persecutória, o apego do sujeito da criação não exatamente às palavras que ele escreve, mas sim a essa busca incessante que o faz perseguir a efetivação de sua impotência na materialidade da linguagem.

Kerouac viveu a apreensão persecutória diariamente. Pelo imenso volume de arquivos que sua morte deixou para trás, é possível dizer inclusive que, para ele, a criação literária foi, muito mais que uma obsessão, uma razão de viver. Isso foi expresso de forma dramática em uma passagem de *Big Sur*: “mas porque se eu não escrever o que eu vejo acontecer nesse globo infeliz arredondado pelos contornos da minha caveira eu acho que posso ter sido mandado à Terra pelo pobre Deus a troco de nada”¹⁷⁷ (BS-BR, 128). Aqui se percebe que a escrita é, para Kerouac, não apenas uma atividade ligada ao mundo do trabalho, uma função social como outra qualquer, mas uma experiência incessante que define o próprio sentido de sua existência e, inclusive, lhe concede a chance de uma almejada salvação. Por isso, trata-se de uma experiência de liberdade, que coloca sua subjetividade em questão.

Entende-se porque a analítica da experiência literária não tem como objeto algo que possa se confundir com um certo conjunto de textos específicos, mas um massivo e caótico volume de rascunhos cuja identidade ou coerência jamais será garantida. Ao contrário desses arquivos instáveis, o livro é um objeto que não pertence mais ao âmbito solitário da criação, onde ocorre o fenômeno da apreensão persecutória. Entregar o livro para o público faz com que ele deixe de ser um projeto em devir; e é aí que o texto aparece para o leitor completamente separado de sua relação com a origem. Enquanto pode ser modificado pelo criador, a obra não consegue firmar-se na identidade do texto. E quando o livro é entregue para o leitor, sua relação com o criador é apagada em favor da identidade material de um conjunto de signos. Ao contrário do que pensava Barthes (1988, p.65), não é a escritura, portanto, que opera o apagamento da origem, mas é mais especificamente a publicação, onde o texto assume um modo de ser dado à leitura.

Isso implica em dizer que aquilo que caracteriza a escrita não é exatamente o livro, mas tão somente o caminho que a ele conduz. Não estranha portanto que, ao colocar o IT como objeto inalcançável da *quest* de *On the Road*, Kerouac também tenha feito uma

¹⁷⁷ but because if I don't write what actually I see happening in this unhappy globe which is rounded by the contours of my deathskull I think I'll have been sent on earth by poor God for nothing

reflexão metapoética a respeito de sua prosa espontânea: assim como o que importa para Dean e Sal não é apoderar-se do objeto perseguido ao fim da estrada, mas a própria experiência da jornada, a matéria de que a escrita é constituída é a própria experiência com a linguagem, e não o livro que o leitor tem em mãos.

Não se quer dizer aqui que o livro não seja um objeto importante para a cultura e a sociedade, mas apenas que ele não pode servir como referência central para se analisar o processo de criação em sua especificidade. Se se quiser entender a posição do sujeito da criação frente à página em branco, a analítica da experiência literária deve submeter o livro à primazia do processo que lhe deu origem, e não entender o processo como um mero caminho que explica passo a passo a gênese do texto final¹⁷⁸. Aí reside, inclusive, a diferença entre o tempo dialético da publicação e o tempo originário da criação. De fato, Kerouac reconhecia que seus romances eram seus, porque foram publicados com seu nome na capa. Mas a partir do momento em que ele publica um livro específico, esse livro perde seu vínculo com a experiência que lhe deu origem. A publicação de um texto é o cessar de suas possibilidades enquanto obra¹⁷⁹.

Isso nos leva a reavaliar aquele “fracasso” que Kerouac confessou sentir em *Vanity of Duluo*, ao rememorar sua vida enquanto escritor. É possível entender essa frustração como a sensação de impotência de Kerouac perante os limites do projeto de destruição das fronteiras entre o espaço solitário da criação e o espaço dialético da leitura: já que o texto publicado é apenas o fragmento de uma experiência que transcende sua materialidade, é impossível reduzir completamente a infinitude da experiência literária ao objeto finito que é o livro. A utopia de Kerouac de gerar um curto-circuito entre o processo de criação e o romance se choca com o limite de que a obra que ele escreveu na solidão teve que abandonar o seu modo de ser próprio para adentrar no espaço público da criação.

Ainda que Kerouac tenha se mostrado um editor bastante dedicado quando revisou o manuscrito original de *On the Road*, sua ojeriza pela prática da edição – e, inclusive, pela figura “maligna” do editor – se deve a essa concepção utópica da criação solitária. O projeto que ele tenta realizar ao cunhar o termo “prosa espontânea” é justamente o de um livro que coincidissem o máximo quanto possível com seu processo de criação. Esta escrita, que ele

¹⁷⁸ Esta é uma das principais razões pelas quais o trabalho da analítica da experiência literária se distancia consideravelmente dos procedimentos da crítica genética.

¹⁷⁹ Não se trata obviamente de negar o fato de que há inúmeros casos de autores que reescreveram seus textos mesmo depois de publicados. Mas mesmo nesse gesto aparentemente simples se esconde o fato mais determinante de que, ao reescrevê-lo, o que o criador busca é, na verdade, submeter este texto desgarrado à exigência de uma nova obra. Talvez uma excessão a isso seja o caso de Whitman, que publicou várias versões e revisões de sua única obra, *Leaves of Grass*; mas teremos que concordar que não é apenas isso que torna Whitman uma excessão para toda a história da literatura.

acredita ser o ápice da obra de arte moderna, seria aquela em que a publicação do livro não fosse capaz de apagar sua relação com a origem. Isso quer dizer que, apesar da instabilidade própria a que a obra está submetida no espaço solitário da criação, é possível identificar uma espécie de núcleo ao redor do qual sua experiência literária traça a própria órbita. Se o tempo da criação é o tempo circular do retorno, aquilo que retorna é justamente este ponto de fuga virtual que o escritor tenta alcançar por meio de seus experimentos livres com a linguagem: a experiência literária é, assim, a do retorno do inalcançável da obra.

Ao conceber a escrita do romance a partir da analogia com a confissão, Kerouac se lança ao projeto de aproximar o texto público do processo de criação solitário – o que, em palavras mais próximas de seu próprio vocabulário, significa unir arte e vida. A fusão completa entre arte e vida é o problema geral que guia a formação dos romances de Kerouac; e se essa experiência se estende até o fim de sua existência, é porque sua infinitude decorre da impossibilidade de alcançá-la plenamente. Ainda que sua maneira de conceber a escrita vá se modificando ao longo de seus anos de formação, este foi um imperativo romântico que Kerouac jamais abandonou. Na esteira do romantismo e sua concepção da obra de arte original, a *vida* é concebida por Kerouac como a origem da obra de arte que o gesto persecutório da criação tenta insuficientemente capturar. No entanto, ainda que inalcançável, a experiência literária pode tomar diferentes caminhos na intenção de submetê-la à identidade de um texto. É isso o que faz com que, mesmo tendo um mesmo alvo, um mesmo núcleo, um mesmo horizonte, os textos de Kerouac apresentem diferenças formais significativas.

4.1 *POIÉSIS*, FORMA DA VIDA

Eu serei o melhor escritor do mundo, porque minhas palavras estarão associadas intimamente com meus feitos. Sem lero lero, sem alta oratória... palavras, e então feitos. Isto, meus amigos, é literatura, é arte, é grandiosidade, é expressão humana, é completude, é arte de novo, é incrível¹⁸⁰

Kerouac, [*manuscrito sem título*]

Num diário datado de 1944, Kerouac reflete longamente a respeito de como o artista deve proceder para criar uma arte superior. Uma frase solta revela o quanto seu entendimento da escritura se aproximava da noção romântica de criação: “Sobre a poesia: a

¹⁸⁰ I shall be the best writer in the world, because my words will be closely associated with my deeds. No big talk, no fine oratory... words, and then deeds. This my friends is literature, is art, is greatness, is human expression, is fulfillment, is art again, is terrific.

força de uma ideia deve criar seu próprio corpo de palavras: não palavras criando uma ideia (construtivismo)¹⁸¹ (NYPL, 43.13). Chama atenção aqui que Kerouac trate da “poesia” como a “força de uma ideia” capaz de “criar” um conjunto de palavras. Num primeiro momento, reconhecemos que essa acepção é muito próxima daquela que Platão apresenta no parágrafo 205b d’*O Banquete*: “Como sabes, é muito amplo o conceito de Criação. Damos o nome de criação [*ποιέσις*; *poiésis*] a tudo o que promove a passagem do não-ser para a existência, de forma que são criações todos os produtos das artes, vindo a ser criadores os poetas ou respectivos artesãos”. Essa passagem do não-ser à existência é aquilo que, para Kerouac, caracteriza a criação literária: é a materialização de uma ideia capaz de dar forma a um texto. Só que ao contrário do sentido clássico do termo grego, que remete tanto à criação artística quanto ao artesanato e ao trabalho em geral, a poesia é entendida por Kerouac aqui em um sentido mais próximo daquele que o romantismo lhe atribuiu, em direta oposição às artes mecânicas.

Acompanhando a intuição de Heidegger, Agamben argumenta que a noção de *poiésis* nos gregos era muito próxima à de *téchne*, termo que atualmente, na língua portuguesa, pode ser traduzido tanto por “arte” quanto por “técnica”. Para os gregos, o homem se distingue da natureza justamente porque é um ser que “não tem em si mesmo o próprio princípio, mas o encontra na atividade pro-dutiva [poética] do homem” (AGAMBEN, 2012b, p.104). Isso quer dizer que, enquanto o homem precisa produzir seu próprio ser através de suas ações, a natureza gera a si mesma espontaneamente. Para Aristóteles, a *téchne* (ou arte) é precisamente aquilo que garante ao homem a passagem do não-ser ao ser; já a natureza é entendida enquanto aquilo que existe por si só, a despeito de uma intencionalidade:

No segundo livro da *Física*, Aristóteles distingue [...] aquilo que, sendo por natureza (*φύσει*), tem em si mesmo a própria *αρχή*, isto é, o princípio e a origem do próprio ingresso na presença, daquilo que, sendo por outras causas (*δι αλλας αίτίας*), não tem em si mesmo o próprio princípio, mas o encontra na atividade pro-dutiva do homem. Desse segundo gênero de coisas, os gregos diziam que ele era, isto é, entrava na presença, *ἀπὸ τέχνης*, a partir da técnica, e *τέχνη* [*téchne*] era o nome que designava unitariamente tanto a atividade do artesão que forma um vaso ou um utensílio, quanto a do artista que plasma uma estátua ou escreve uma poesia. Ambas as formas de atividade tinham em comum o caráter essencial de ser um gênero de *ποιέσις*, da pro-dução na presença, e era esse caráter *poiético* que os reconduzia e, ao mesmo tempo, os distinguia da φύσις, da natureza, entendida como o que tem em si mesmo o princípio do próprio ingresso na presença. Por outro lado, segundo Aristóteles, a pro-dução operada a partir da *ποιέσις* tem

¹⁸¹ On writing poetry: the force of an idea must create its own body of words: not, words creating an idea. (Constructionism).

sempre o caráter de instalação em uma forma (μορφή και ξίδος) no sentido de que passar do não ser ao ser significa ganhar uma figura, assumir uma forma, porque é precisamente na forma e a partir de uma forma que o que é produzido entra na presença. (AGAMBEN, 2012b, p.104-5)

Ao contrário dos gregos, que não atribuíam diferença significativa entre *poiésis* e *téchne*, o romantismo utilizou-se de todo um arcabouço conceitual biológico para assegurar uma distinção radical entre as duas. Para os românticos, a criação é tão mais poética quanto menos é técnica, justamente porque a obra de arte se origina não de uma ação intencional do artista, mas de uma disposição natural que por meio dele se expressa autonomamente. É por isso que o conceito de gênio aparece na estética romântica em decorrência de uma crítica ao classicismo francês, que concebia a criação sob uma acepção eminentemente técnica. Se para os românticos o gênio é a origem da obra de arte, e se essa origem é em si mesma uma disposição natural, então a criação da arte segue princípios diferentes de um trabalho movido pela *praxis* racional. É isso o que fará Kant assumir a separação entre artes mecânicas e as belas artes – sendo estas últimas precisamente as “artes de gênio”¹⁸².

Concebido não mais como o sujeito que apreende certo conhecimento operacional que lhe garante a boa manufatura das obras de arte, o artista genial detém em si um caráter análogo àquele que Aristóteles concede à natureza: algo que “tem em si mesmo a própria αρχή, isto é, o princípio e a origem do próprio ingresso na presença”. Isso quer dizer que, se para Aristóteles, o homem se diferencia da natureza justamente por ser um animal técnico-poético, que existe a partir de suas ações, o modo de ser poético do homem no romantismo indica que ele detém em si uma disposição criadora natural, espontânea, autônoma, que é preciso ser apropriada pelo gesto livre da criação. Ao contrário de

¹⁸² Ainda que não fale expressamente de uma obra de arte orgânica, Kant traçou a diferença entre o mecânico e o orgânico de uma maneira que é muito próxima da distinção romântica entre *téchne* e *poiésis*. É por isso que ao estabelecer a diferença entre um mecanismo e um organismo, Kant trate de dois tipos distintos de criação, um em que a passagem do não-ser ao ser decorre de uma “força motora” e outro que decorre de “força formadora”: “Num relógio uma parte é o instrumento do movimento das outras, mas uma roda não é causa eficiente da produção da outra; uma parte existe na verdade em função da outra, mas não é através dessa outra que ele existe. Daí também que a causa produtora da mesma e da sua forma não esteja contida na natureza (desta matéria) mas fora dela, num ser que pode atuar segundo ideias de um todo possível mediante sua causalidade. Daí também que uma roda no relógio não produza a outra, muito menos um relógio outro relógio, de forma que para tanto utilizasse outra matéria (a organizasse). Por isso ele também não substitui, pelos próprios meios, as partes que lhe são retiradas ou corrige sequer a sua falta na construção original, pela intervenção das restantes, ou se corrige a si mesmo depois de ter entrado em desordem. Ora, pelo contrário, podemos esperar tudo isto da natureza organizada. Um ser organizado é por isso não simplesmente máquina: esta possui apenas força motora [bewegende]; ele, pelo contrário, possui em si força formadora [bildende] e na verdade uma tal força que ele comunica aos materiais que não a possuem (ela organiza). Trata-se pois de uma força formadora que se propaga a si própria, a qual não é explicável só através da faculdade motora (o mecanismo)” (KANT, 2012, p.240).

Aristóteles, para quem o homem adentra a existência produzindo-se através de suas ações, os românticos reconheceram que este caráter técnico era apenas uma das duas metades de um homem que possui também pulsões e disposições determinadas naturalmente. Se o artista romântico é necessariamente um “homem de gênio”, é porque as obras de arte que ele cria são expressões diretas dessas disposições. A “forma” que para Aristóteles era o produto da *téchne*, para os românticos é produto poético de uma “formação” fundamentada na natureza.

É justamente por ter reconhecido essa faceta “natural” da produção poética que o romantismo consolidou historicamente uma compreensão ontológica da obra de arte que se opõe em certos aspectos à compreensão técnica dos clássicos. De acordo com Abrams (2010, p.267), um dos primeiros documentos em que se pode encontrar a noção de gênio enquanto uma disposição autônoma da natureza é o ensaio do inglês Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, de 1759. A grande novidade desse documento é a de introduzir na história da arte uma concepção orgânica da criação poética, cuja preocupação maior é entender o “desenvolvimento” da obra de arte a partir da analogia com a germinação de uma planta:

ao transferir a ênfase para o desenvolvimento de uma obra de arte, Young importa da vida vegetal atributos destinados a se transformar em importantes conceitos na estética organicista. Ao contrário de objetos que são “fabricados” por “arte e labor”, a obra original *é vital*; ela *crece espontaneamente* de uma *raiz*, e (por implicação) desenvolve-se a partir de sua forma original, de dentro para fora.

A intuição de Young de comparar a criação poética à germinação de uma semente define para o romantismo um novo modelo não apenas de criação poética, mas também de obra de arte. No que toca à criação, Young define que o processo pelo qual a obra passa do não-ser à existência deve ocorrer de modo espontâneo, segundo as disposições vitais próprias da natureza; já no que diz respeito à obra, Young pressupõe que um objeto estético será tão mais original quanto mais for orgânico, ou seja, quanto mais sua forma estiver de acordo com essa “vitalidade” que lhe deu origem. Daí que a originalidade indique menos uma novidade em relação a artistas do passado, mas muito mais a adequação da obra a essa “raiz” da qual ela brota “espontaneamente”: original é, aqui, aquilo que está mais próximo da origem poética.

Certamente, as considerações do jovem Goethe sobre a “centelha divina” que repousa no gênio são devedoras dessa compreensão orgânica da obra de arte desenvolvida

por Young¹⁸³ (apud ABRAMS, 2010, p.266), que compara a inspiração poética do artista genial a algo “divino”: o artista tem a capacidade de “efetuar graças naturais, espontâneas, que permanecem fora do domínio das autoridades do saber e das leis... Há algo na poesia que extrapola a razão da prosa; nela há mistérios que não devem ser explicados, mas admirados”. A oposição entre a prosa e a poesia feita por Young é equivalente à oposição entre a conformidade a regras externas (autoridade do saber e das leis) e a conformidade a regras internas (o caráter divino da natureza). Isso se justifica porque a poesia, enquanto um tipo de texto dado à “admiração” em vez de à “explicação”, é aquele que remete o leitor à pergunta pelo ser das coisas tal como aparecem naturalmente, e não como consequência de uma ação humana que submete o objeto estético a um uso, a uma certa finalidade. É por isso que a autonomia da obra está necessariamente relacionada, para o romantismo, com a sua carência de finalidade técnica; por não “servir” ao homem, a arte conserva-se na pureza de “ser”. Daí também que a obra seja sempre expressão de uma liberdade que só serve a si mesma.

Não estranha que essa “natureza” que floresce no gênio faça com que Young reconheça uma origem divina do objeto estético. Levando em conta que Deus é o criador dos criadores, é natural que as teorias românticas O tenham pensado enquanto um ser cuja “forma” jamais pode ser captada por completo; o que resta ao homem, em sua condição de mortal, é apenas intuir a sua potência criadora e expressá-la por meio de palavras que não captam completamente o seu ser. No Gênesis, foi Deus o primeiro a realizar a passagem do não-ser ao ser, dando forma ao abismo e às sombras – gesto que o poeta tenta emular ao produzir a sua arte. Deus é descrito nessas teorias do gênio enquanto um ser de pura formação, de pura potência, de pura *poiésis*, a origem autoformadora de toda a natureza. Por ser um “dom natural”, as pulsões vitais que habitam o artista não têm outra origem senão a criação do cosmos por Deus.

A autonomia da natureza, ou seja, sua capacidade de criar a si mesma, se justifica por sua origem divina. É por isso que, ao elaborar uma teoria da criação poética, o

¹⁸³ Abrams (2010, p.269) aponta em seu estudo que o ensaio de Young recebeu pouca atenção na Inglaterra, mas que na Alemanha, em compensação, ele “teve duas traduções nos dois anos seguintes à sua publicação, em 1759, e tornou-se um documento básico no cânone do movimento *Sturm und Drang*”. Existem razões políticas para esta recepção positiva: “Atribui-se sua popularidade especial na Alemanha, em parte, à verve e à incondicionalidade com que Young apregoou a independência e originalidade literárias em um país onde os escritores juvenis estavam se agastando com a prolongada sujeição da tradição literária nativa a modelos e regras estrangeiros” (ABRAMS, 2010, p.269). Certamente, a questão da “originalidade” e da “autonomia” da obra de arte são indissociáveis de um espírito, senão nacionalista, ao menos de tentativa de expressar uma “cultura” que garante a um certo conjunto de indivíduos uma certa singularidade. Por isso então a “originalidade” da obra de arte não possui apenas um aspecto negativo, de crítica aos estrangeiros, mas também positivo, de cultivo do que é “próprio”, “interior”, etc. Em Kerouac se pode observar algo muito semelhante quando ele fala do “grande romance americano”.

romantismo traçou inúmeros paralelos entre a vida que se expressa na germinação de uma semente e a formação dos objetos estéticos: aquela disposição natural que habita o poeta não é outra coisa que a vida, esta potência divina dada por Deus ao homem no gesto mítico da criação. Quanto mais a obra expressar a vida, portanto, mais ela estará próxima dessa origem primeira; e é por isso que a obra de arte será tão mais original quanto mais se aproximar do divino.

Vê-se como tanto em Goethe quanto em Young, a obra de arte original é, portanto, aquela que, tal como um organismo vivo em desenvolvimento, é capaz de dar forma a si mesma sem que uma ação exterior defina a sua passagem do não-ser ao ser. Sua existência é autônoma, portanto, no duplo sentido da palavra: porque o seu vir à existência não depende de nada que não seja sua própria potência originária e, também, porque é capaz de dar a si mesma regras, a despeito da consciência técnica de seu criador. É por ser fruto de uma disposição natural que a obra é “autônoma”. A origem etimológica da palavra autonomia indica precisamente isso: “auto” é equivalente em grego a “si mesmo”, e “nomos”, a “lei”; autônoma é a obra que coloca diante de si a própria regra, a própria lei.

Quando Kerouac diz, em 1944, que “a força de uma ideia deve criar seu próprio corpo de palavras: não palavras criando uma ideia”, ele está assumindo sua concordância com esses preceitos românticos da obra de arte orgânica. Isso fica mais explícito ainda quando escreve uma nota sobre uma “teoria da poesia” inspirada em Rimbaud e em Platão: “Notas: A definição platônica de Razão (“Une Raison” de Rimbaud). O homem possui certas ideias básicas de Deus, não adquiridas pela experiência, mas que foram inseridas em sua natureza interior (o Poço) ao nascer. Essas ideias são aspectos do LOGOS, de Deus, manifestada no discurso. Uma teoria da poesia, aqui”¹⁸⁴ (NYPL, 53.2). A criação poética não se resume, portanto, à mera fabricação de um objeto estético, mas a uma tentativa do poeta de expressar por meio das palavras esse *logos*, essa “razão divina” que Deus depositou em seu interior. É por se apoiar nessa noção romântica de *poiésis* que Kerouac compara em vários momentos a sua escrita a uma prática religiosa de contato com um mundo suprassensível.

A compreensão de que a escrita ocorre como expressão de um elemento divino interior reaparecerá posteriormente na caracterização do IT como o objetivo da *quest* de *On the Road*. No romance, o IT remete tanto a uma busca da salvação pela experiência criativa quanto a uma metapoética da criação literária, entendida enquanto uma “confissão da

¹⁸⁴ Notes: The Platonic definition of Reason (Rimbaud’s “Une Raison”): - Man is possessor of certain basic ideas of God not acquired through experience, but born into his inherent nature (the Well). These ideas are aspects of the LOGOS, of God, manifested in speech. A theory of poetry, here.

alma”. Ainda em 1944, muitos anos antes de escrever o romance, Kerouac já traçava esta relação entre salvação e criação poética ao comentar justamente a poesia de Rimbaud:

A aversão de Rimbaud pela auto-expressão enquanto o fundamento da arte por si só – Ele deveria ter se dado conta de que ao expressar a si mesmo ele estava apenas proferindo, no Logos, o impulso da criação do próprio Deus; e que a arte, então, era o deparar-se com Deus que ele tão ardentemente discerniu. Poesia é o sexto sentido, a quintessência de todos os sentidos, e é o sentido – puramente formal, é claro – da Era Dourada que ele preveu. (NYPL, 53.2)¹⁸⁵

São inúmeras as referências de Kerouac para tratar dessa teoria romântico-platônica da criação poética, que ele alia a uma compreensão cristã da salvação pela confissão. Em um de seus diários, intitulado “Um estudo de desorganização: o problema de mim mesmo” [A Study of Disorganization - The Problem of Myself], Kerouac admite que o estudo minucioso de seu próprio ser é necessário para que possa desenvolver seu talento como escritor e, assim, transformar-se num homem superior. Assumindo-se como um “escritor subjetivo”, filiado à tradição romântica, Kerouac escreve um prefácio a seu diário na intenção de diferenciar-se dos escritores “clássicos”, como Addison, que partem de uma concepção técnica da obra de arte, preocupando-se apenas com uma “objetividade” da escrita que não acrescenta nada aos “homens em si mesmos”:

Eu considero seriamente um dos principais problemas da minha arte e inteligência, e talvez o mais fundamental ao se levar em conta o desenvolvimento criativo do artista individual, o problema de si mesmo, ou neste caso, o problema de mim mesmo. Quem eu sou?... como me comporto?... porque me comporto assim?... e como isso afeta minha arte e inteligência? O que eu almejo? O classicista pode viver e agir da maneira como escolher, mas ainda assim sua arte e inteligência podem ser de uma natureza completamente distinta. [...] Mas isso não ocorre com o escritor “subjetivo”. Ele deve purificar sua própria mente antes de criar outras mentes em sua obra. Ele precisa imbuir algumas dessas mentes criativas com algo de sua própria mente, e esses não serão claramente decididos a não ser que sua própria mente também o seja. Por isso, é supérfluo dizer o seguinte a respeito de minha concepção de arte: ela é insuperavelmente devotada ao senso moral. Um Sean O’Casey precisa tomar decisões a respeito de sua atitude perante a vida, e sobre o que julga ser um comportamento moral (ou ideal), e pressupô-lo em sua arte. (Em última instância, a implicação artística

¹⁸⁵ Rimbaud’s disgust with self-expression alone as the basis of art – He should have realized that by expressing himself he was only uttering, in Logos, the impulse of creation, of God himself; and that art, then, was the facing up to God itself he so fervently descried. Poetry is the sixth sense, the quintessence of all the senses, and it is the sense, in pure form of course, of the Golden Age he sought.

é apenas uma sugestão; ela não sofre da doença moralizadora)¹⁸⁶. (NYPL, 53.2)

Ainda que esse estudo tenha sido escrito como parte de um experimento psicanalítico sugerido por William Burroughs, que estava conduzindo uma análise freudiana de Kerouac na época, não se pode dizer facilmente que a resposta de Kerouac à pergunta do “quem sou?” o leve a assumir uma concepção psicológica da criação literária. Decerto, a tentativa de diagnosticar a si mesmo segundo categorias psicanalíticas é patente no manuscrito, já que Kerouac assume que se encaixa “perfeitamente na descrição sintomática do neurótico”¹⁸⁷ (NYPL, 53.2). Mas ao fim desse estudo sistemático de si mesmo, Kerouac concluirá que a “purificação” dessas disposições neuróticas só pode ocorrer por meio da experiência da criação poética.

O modo de purificação é explicado por Kerouac em referência a escritores românticos que problematizaram a escrita em termos muito próximos a uma teoria platônica da *poiésis*. Para ser mais exato, Kerouac concebe a criação poética solitária enquanto uma atividade capaz de garantir sua “salvação”, na medida em que o afasta dos valores morais da sociedade burguesa. O escritor que ele pretende se tornar precisa resistir às determinações psicológicas que lhe foram impostas pelo convívio com a sociedade; nesse retiro solitário, ele será capaz de se encontrar com algo íntimo, que é colocado em termos platônicos como uma “maravilhosa abstração”:

Pessoas! E como eu as maltrato... É por isso que preciso abandonar problemas pessoais no processo; e me dedicar a alguma abstração maravilhosa que repousa em meu espírito, pronta para ser intensificada por minha mente. Quanto mais profunda esta “maravilhosa abstração” em mim mesmo – tão mais alto eu conseguirei atirar com meu arco. Mas isso repousa para além da província dessas notas – e acima, devo acrescentar – do problema de mim mesmo¹⁸⁸. (NYPL, 53.2)

¹⁸⁶ I earnestly consider one of the main problems in my art and understanding, and perhaps the most fundamental in the light of creative development of the individual artist, the problem of one's self, and in this case, the problem of myself. Who am I?... how do I behave?... why do I behave as such?... and how does it affect my art and understanding? What do I want? The classicist can live and act in any way he chooses, and yet his art and understanding may be an entirely different matter. [...] But not so in the “subjective” writer. He must clear his own mind before he can create other minds in his work. He must imbue some of these created minds with something of his own mind, and these will not be clearly resolved unless his own mind be so. Thus, it is superfluous to say this about my conception of art: it is insuperably wedded to the moral sense. A Sean O'Casey must decide on his attitude toward life, and on what he judges to be moral (or ideal) behavior, and then imply it in his art. (In the final analysis, artistic implication is only a hint; it does not suffer from the disease of moralizing.)

¹⁸⁷ I fitted perfectly the symptomatic description of the neurotic

¹⁸⁸ Persons! And how I mistreat them... That is why I should abandon personal problems in the process; and devote myself to some wonderful abstraction that lies waiting in my spirit, ready to be harnessed by the

O oxímoro de um “aprofundamento” que é simultaneamente um “alçar-se às alturas” se justifica aqui a partir de uma teoria romântica da centelha divina, onde a transcendência do sujeito se dá num movimento de encontro com sua essência, de acordo com o preceito do “tornar-se o que se é”. Este encontrar-se consigo mesmo é oposto aqui às pretensões da psicologia, que Kerouac interpreta como um tipo de conhecimento preocupado em entender como o comportamento do sujeito decorre de suas relações externas com a sociedade. Se para Kerouac, neste diário, a psicologia estuda as determinações do comportamento do sujeito pela imposição de forças que se movem de fora para dentro, a determinação de seu ser enquanto artista deve se dar num movimento oposto, de dentro pra fora, a partir de um cultivo de suas potencialidades. Essa potência que reside em seu ser não é outra coisa que “os poderes da imaginação”, aos quais Kerouac pretende “se ajustar” para alcançar a salvação. Aqui, a noção de que existe uma centelha divina em cada sujeito está de acordo com a noção romântica de gênio e de *poiésis* enquanto uma disposição autônoma fundamentada na natureza.

Para explicar como um homem pode cultivar esses poderes, Kerouac fala explicitamente da necessidade do indivíduo em refletir sobre seu próprio ser na solidão, remetendo então à prática da *époche*, de uma suspensão dos imperativos que regem a existência cotidiana. Pois mesmo que estas disposições espontâneas existam intactas dentro de cada um, o artista não pode se aproveitar delas sem se lançar conscientemente à experiência de encontrá-las. O que diferencia o artista do homem comum, segundo Kerouac, é justamente que ele tem a coragem de potencializar sua imaginação através de uma reflexão filosófica que coloca o seu próprio ser em questão:

Quando as pessoas estão sozinhas, e num exemplo primário, quando estão suspensas de suas vidas por um momento – tal como no caso de pessoas indo ou voltando do trabalho em ônibus ou bondes ou metrô sem desfrutar de um momento oficial de lazer ou de trabalho duro – percebe-se um olhar geral de tristeza em suas faces. Esse tempo de que falo, esse tempo de atividade suspensa, de um provisório “intervalo” dos trabalhos, é talvez um pouco mais frutífero a um olhar atento do que qualquer outro. Ele não revela o homem enquanto trabalha, nem enquanto descansa; ele revela o homem esperando uma renovação da vida, um homem transitoriamente à deriva, um homem reflexivo e filosófico¹⁸⁹. (NYPL, 53.2)

mind. The deeper this “wonderful abstraction” in myself – the higher I shall shoot it with my bow. But that lies outside the province of these notes – and above, I may add – the problem of myself.

¹⁸⁹ When people are alone, and in one prime example, when they are suspended from their lives for a moment – as is the case with people riding to or from work in trolleys or buses or subways neither enjoying a moment of official leisure nor hard at work – one notices a general look of sadness on their faces. This time I speak of, this time of suspended activity, of temporary “time-out” from works, is a dime perhaps more fruitful to

Não resta dúvidas de que este espaço aberto pela suspensão do tempo dialético é formalmente idêntico ao da experiência literária. O homem capaz de potencializar o seu ser através do cultivo dos poderes da imaginação é para Kerouac, obviamente, o artista romântico cuja concepção de criação literária é distinta daquela do artista clássico, para quem a criação é um procedimento meramente técnico. A diferença entre os dois é que o romântico almeja uma potencialização do seu próprio ser através do “treino” da “imaginação”, enquanto o segundo se preocupa meramente em dar forma à obra de arte sem que isto altere as estruturas de sua subjetividade.

Entende-se porque a noção de artista romântico de Kerouac é aquela que funde numa só as figuras do artista e do filósofo: na medida em que a prática da filosofia é a de uma reflexão solitária capaz de despertar no homem uma urgência de “renovação da vida”, e o artista romântico é aquele em que sua criação é capaz de transformar seu próprio ser, a criação da obra de arte romântica só pode se dar então a partir de uma prática reflexiva de encontro com o próprio ser. Daí não bastar ao artista simplesmente ser: é preciso também que, a partir de suas ações, ele se torne esse ser.

É interessante a maneira como Kerouac, ao observar o homem comum que pega o metrô para retornar do trabalho à sua casa, reconhece que a salvação da humanidade se dará quando ela se der conta da necessidade de um cultivo dos poderes da imaginação. É justamente “quando [as pessoas] estão suspensas de suas vidas por um momento”, nessa zona cinza entre o trabalho e o lazer, que se percebe a urgência de uma necessidade de transformação. Tanto o filósofo quanto o artista são esses personagens em transição, em movimento, que refletem sobre a própria existência apenas quando ela está suspensa por um instante. Tal como na prática da *époché* realizada por Descartes (1973, p.42) em seu quarto, “onde não encontrando nenhuma frequência que me distraísse, e não tendo, além disso, por felicidade, quaisquer solitudes ou paixões que me perturbassem”, a abertura para a experiência da reflexão filosófica se dá, para Kerouac, quando o homem suspende tanto sua vida prática (trabalho) quanto suas paixões (lazer). O metrô representa aqui o espaço da solidão onde o homem se depara com a necessidade de uma “renovação da vida” exatamente quando esta vida está “suspensa”.

Ora, o encontro do indivíduo consigo mesmo acontece a partir de um cultivo da imaginação porque a imaginação é precisamente esse poder que o homem detém de suspender o mundo, de negá-lo, de purificá-lo de sua submissão às regras exteriores. O

the watching eye than any other. It does not present man at work, nor man at rest; it presents man waiting to renew life, man transiently adrift, man reflective and philosophical.

encontro com a própria imaginação se dá quando o homem interrompe suas ações cotidianas, quando se percebe numa situação de pura contemplação. Precisamente quando não age, o homem é pura potência, é pura imaginação, é pura *poiésis*. É por isso que ao observar as pessoas no metrô, Kerouac percebe nelas tanto uma impotência quanto uma potência em relação a si mesmas: a impotência de quem deixa a própria existência ser arrastada pelo ritmo da vida ordinária, e a potência de quem “espera” pela “renovação da vida”. O que diferencia assim o homem comum do artista, para Kerouac, não é exatamente que um tenha gênio e outro não, mas que o primeiro não reflete sobre as próprias potencialidades, enquanto o segundo toma consciência de seu poder-ser, se apossando de seu caráter poético:

Por que o olhar de tristeza, a face declinada, a postura entediada [dos homens no metrô]? Eu gostaria de propor uma resposta a esta pergunta. Está relacionada ao problema do ajuste das potencialidades de cada um à imaginação individual. Nós assistimos a este bestiário de sombrias expressões no metrô porque um equilíbrio perfeito entre imaginação e potência normalmente é raro, e certamente o é porque a humanidade é fraca e impulsiva. A tristeza expressa o fracasso de cada um em fazer a potência alcançar aquele alto grau de vida que a imaginação havia antes conjurado. O tédio expressa o tédio do fracasso, e um tédio do medo de fracassar. As faces declinadas expressam os últimos vestígios da imaginação, que ainda está agindo, mas está agora temperada pela ironia e pelo conhecimento da ironia. Que experiência depressiva é passar o tempo no metrô com as pessoas! Você se pergunta porque as pessoas nunca aprenderam a treinar seus poderes de forma a escalar as alturas, as gloriosas alturas da imaginação. Você se pergunta se alguma pessoa já foi capaz de fazê-lo, e percebe que já existiram várias dessas pessoas. Isso se resume ao problema de temperar a imaginação e treinar seus poderes. E esse é um pensamento maravilhoso! Ele se posiciona a favor de toda a vida, do livre-arbítrio dos filósofos, e da fé dos teólogos profissionais; dos Raskolniovs e Hamlets, e dos Goethes e DaVincis que, no caso dos dois primeiros, morreram por terem sido perigosamente poderosos e por terem destruído e interrompido a vida, e no caso de Goethe e DaVinci, sobreviveram porque seus poderes foram tremendamente criativos e intensificaram a vida. Mas o homem no metrô não sabe como alcançar um poder desses. E, principalmente, ele tem medo de tentar alcançá-lo [...] ¹⁹⁰ (NYPL, 53.2)

¹⁹⁰ Why the look of sadness, the sag of face, the weariness of composure? I should like to propose an answer to that question. It is connected to that matter of adjusting one's powers to the individual imagination. Whereas a perfect balance of imagination to powers is commonly rare, and is certainly so because humanity is weak and hankering, there then you witness the menagerie of gloomy expressions in the subway train. The sadness expresses the failure of each one's powers to achieve that high state of life the imagination had once conjured. The weariness expresses a weariness of failure, and a weariness of the fear of failure. The sagging face expresses the last vestiges of imagination, which is still at work, but is now tempered with irony and the knowledge of irony. What a depressing experience it is to ride time in the subway train with people! You wonder why people have never learned to train their powers in such a manner as to scale to the heights, the glorious heights, of the imagination. You then wonder if any person has ever done this, and realize that there exist many such persons. It condenses down to the matter of tempering the imagination and training the powers. And this is a wonderful thought! It argues for all that life stands for, for the free will of the philosophers, and for the faith of the professional theologians; for the Raskolnikovs and Hamlets, and for the Goethes and DeVincis who, as is the case with the first two, died because they were dangerously powerful

Aqui se percebe de que maneira Kerouac traça uma relação direta entre a potencialização da vida e o cultivo da imaginação. Ao contrário do homem triste e impotente que anda de metrô, os “filósofos” e os “teólogos profissionais” não tiveram medo de treinar seus poderes e intensificar sua vida, mesmo sabendo do perigo a que estavam expostos ao entregar-se à experiência da criação poética e da reflexão filosófica. Não à toa, Kerouac toma aqui Goethe e DaVinci como modelos destes homens destemidos, cujos poderes “tremendamente criativos” os diferenciam da massa que divide sua vida entre o tempo do trabalho e o tempo do lazer: ambos foram homens de gênio, tão artistas quanto filósofos.

Nos próprios termos de Kerouac, os artistas de gênio se colocam “para além do bem e do mal” justamente por serem sujeitos criativos, que não submetem sua existência aos ditames de uma moral massificada. No entanto, isso não quer dizer necessariamente que os artistas tenham que ser sujeitos amorais. Para ser exato, Kerouac concebe dois tipos diferentes de moral: uma exterior, que é imposta de fora pelas normas da sociedade burguesa, e outra interna, que é encontrada pelo indivíduo quando se apossa dos poderes de sua imaginação em suas reflexões solitárias. A partir dessa oposição, Kerouac irá considerar que toda escrita é necessariamente moral, mas apenas o escritor romântico, ao colocar seu próprio ser em questão, é capaz de alcançar essa moralidade “interna” superior, calcada numa experiência de liberdade. Portanto, não se trata para Kerouac de que a criação poética tenha que ser necessariamente amoral, mas sim de que a moralidade seguida pelo poeta precisa ser alcançada autonomamente pela experiência da criação genial.

A mesma ideia é discutida longamente em um outro manuscrito, intitulado “Diálogos em introspecção” [Dialogs in introspection]¹⁹¹, de agosto de 1944, onde Kerouac simula alegoricamente uma discussão conflituosa entre a “Criatividade” e a “Moral”. Na verdade, o diálogo como um todo tenta provar que a criatividade do artista genial é o antídoto à existência decadente das massas, que decorre de seu apego a uma moral puritana e burguesa. Logo no início desse diálogo, a criatividade apresenta a tese que conduzirá toda a discussão: “a criatividade prenhe justifica qualquer coisa que eu faça, a não ser a criminalidade”¹⁹²; o contra-argumento da Moral é que, segundo um imperativo do próprio Goethe, toda a criação deve ser moral. A criatividade então diz: “[CRIATIVIDADE] Eu respeito Goethe, mas não o significado que você atribuiu a ele. Ele se referia à moralidade da criação, e não à moralidade

and destroyed or halted life, and as is the case with Goethe and DaVinci, lived because their powers were tremendously creative and augmented life. But the man in the subway does not know how to attain such power. What is more important, he is afraid of trying to attain the power [...]

¹⁹¹ Nesse manuscrito, a fala da criatividade é escrita com tinta preta, enquanto a da moral, com tinta vermelha. Nas citações, utilizou-se colchetes para indicar quem fala.

¹⁹² Creative pregnancy justifies anything I do short of criminality.

da vida pessoal. [MORAL] Como podem as duas moralidades estarem separadas? [CRIATIVIDADE] Moralidade, como um amigo meu escreveu, vem de dentro, e não de fora”¹⁹³ (NYPL, 43.2).

O que quer dizer exatamente isto? Kerouac explica o que vem a ser essa “moralidade interna” a partir de uma interpretação bem específica de uma frase atribuída a Thomas Mann que, apesar de pequenas variações, aparece várias vezes em outros de seus manuscritos da época: “Um encontro elevado entre natureza e mente no anseio de buscarem uma à outra – isto é o Homem”¹⁹⁴. Segundo a interpretação da Moral, a distinção entre “natureza” e “mente” seria equivalente àquela entre “emoções” e “razão”; nesse sentido específico, o ideal de Homem pensado por Thomas Mann seria o do bom cidadão almejado pelo escritor naturalista, que ajusta suas emoções de acordo com as regras impostas pela racionalidade social. Mas Kerouac se nega a aceitar isso. Se posicionando a favor da Criatividade, contra-argumenta esta interpretação, tomando “natureza” e “mente” como equivalentes a “instinto” e “imaginação”: “[CRIATIVIDADE] Um encontro elevado de emoções, uma de tipo animalesco – chame-as de arquetípicas – e outra de tipo cultural: isto é o Homem”¹⁹⁵ (NYPL, 43.2).

A estratégia de pensar o homem elevado como um ser cuja “animalidade” se ajusta à “imaginação” revela o quanto Kerouac pensa a criação poética enquanto uma apropriação das forças da vida biológica por meio da linguagem poética. O cultivo da imaginação se dá quando o artista genial tem a coragem de se apropriar daqueles impulsos e desejos animais que, na maioria das vezes, entram em conflito com os interesses da sociedade racional e técnica. Ao contrário do escritor naturalista, que reduz sua arte à mera expressão de cidadania, o artista romântico está interessado na transfiguração dos valores sociais, de modo que eles se adaptem a esse lado “animalesco” e “arquetípico” da vida. No diálogo, isso fica evidente quando a Criatividade se sente ofendida com o “fácil naturalismo” da Moral, para quem “o homem e o cidadão são um só”, pois a “verdadeira arte, que é profundamente moral, é a única expressão de cidadania”¹⁹⁶ (NYPL, 43.2). O pressuposto da Criatividade é que, para além dessa existência regida pelas normas sociais, o homem é detentor de pulsões instintivas, e são essas pulsões que a imaginação precisa se apropriar ao criar uma obra de arte elevada.

¹⁹³ [CREATIVE] I respect Goethe, but not your use of his meaning. He referred to the morality of creation and not to the morality of the personal life. [MORAL] How can the two moralities be separate? [CREATIVE] Morality, as a friend of mine wrote, is from within and not from without.

¹⁹⁴ “A high meeting of nature and mind upon their path of yearning in search of one another – that is Man.”

¹⁹⁵ A high meeting of emotions, one set animalic – call them archetypal – and the other set cultural: that is Man.

¹⁹⁶ [MORAL] Man and citizen are one. [...] True art, which is deeply moral, is only the expression of citizenship.

É pensando nessa mesma distinção entre uma “moral interna” e uma “moral externa” que Kerouac, em seu diário de 1944, irá traçar uma oposição entre o artista genial e o homem massificado: o primeiro é aquele que não tem medo de cultivar seus poderes individuais, enquanto o segundo reduz sua existência à boa conduta das regras sociais. Uma série de artistas modernos servem de exemplo a Kerouac para explicar de que forma a intensificação da vida está relacionada a uma crítica à moralidade burguesa. Em referência a uma máxima de Jean Cocteau, segundo a qual “o único crime é a superficialidade”, Kerouac usa a metáfora de um “poço” que em seu fundo contém o “elixir da vida”: “Imagine um poço no qual está contido um elixir da vida, um poço profundo, profundo demais para que a superficialidade consiga secá-lo. Apenas a imaginação e a profundidade podem beber dele. Eis uma variação da ideia de Cocteau”¹⁹⁷ (NYPL, 53.2). Este é certamente o mesmo poço que Kerouac cita para falar da poesia em Rimbaud enquanto expressão de um *logos* divino, ou seja, de ideias inatas que não foram adquiridas por vias da experiência. O acesso a essa essência da vida é o que, para Kerouac, fará a humanidade libertar-se do “inferno de outro planeta” que é a civilização burguesa:

Adicione a tudo isso então a ideia (ou suposição), determinada por Spandrall em “Point Counterpoint” de Huxley, de que este mundo pode ser o “inferno de outro planeta”. Você terá uma cristandade mais cristã do que a atual, uma cristandade *par excellence*. A Terra como um “inferno de outro planeta” e o poço enquanto um meio para a salvação. Salvação pela imaginação em vez de salvação pela negação dos instintos humanos; compensação para um mundo infernal, amaldiçoado pela doença da burguesia. Você não está destinado ao paraíso; você apenas veio de lá, e a ideia é redescobrir no poço a sua perda. Seja bem sucedido em recuperar a essência da “vida de outro planeta”, e você estará pronto para possuí-la eternamente. Os superficiais que falharem estarão condenados ao Limbo – o inferno da mentalidade da classe média.¹⁹⁸ (NYPL, 53.2)

Se aquilo que a imaginação é capaz de atingir com seus poderes criativos é o próprio “elixir da vida”, e se esse elixir é equivalente ao *logos* divino que a poesia expressa através da linguagem, teremos que concordar que, para Kerouac, a “vida” é equivalente à

¹⁹⁷ Imagine a well in which is contained the elixir of life, a deep well, too deep for superficiality to dredge. Only imagination and profundity can drink of it. This is a variation of Cocteau’s idea.

¹⁹⁸ Then, add to this, the notion (or suspicion) determined by Spandrall in Huxley’s “Point Counterpoint” that this world may be “another planet’s hell”. You have a Christianity more Christian than the existing one, a Christianity, par excellence. The earth as “another planet’s hell” and the well as a means of salvation. Salvation through imagination rather than salvation through the negation of human instinct; compensation for a hellish world damned by the disease of Bourgeoisie. You are not bound for heaven; you just came from there, and the idea is to rediscover your loss in the well. Succeed in recovering the essence of the “other planet’s life, and you are eligible to hold it forever. The superficial who fail are damned to Limbo – the hell of the middle-class mentality.

própria essência da criação que o artista persegue ao criar sua obra. E isso que ele chama de vida possui um estatuto dúbio, que é tanto o de uma pulsão “animalesca” biológica quanto de uma disposição criadora “divina”, depositada por Deus em cada homem. A vida é um “impulso divino de criação”; por isso, ela é em si mesma *poiésis*.

O poeta moderno, em sua busca pela salvação de si e da humanidade, é aquele que pretende acessar o segredo da vida através do mergulho da imaginação. Mas para fazê-lo, ele precisa ter a coragem de cultivar esses poderes que lhe são inerentes. A estrutura geral desse movimento é idêntica, portanto, à de uma vontade de potência, isto é, uma vontade que se preocupa menos em tomar posse dos objetos exteriores do mundo do que em se apossar de si mesma¹⁹⁹. É por isso que Kerouac não discute necessariamente as “formas” da obra de arte em termos plásticos, mas sempre dá ênfase a esse movimento de intensificação da criação poética no encontro do artista com a “vida” que fundamenta o ser da obra de arte. A poesia potencializa a vida do artista porque ela é, em si mesma, a expressão da potência da vida – ou mais precisamente, de uma vida que já é, em si mesma, potência.

Novamente se percebe aqui como Kerouac mistura um certo hedonismo nietzschiano com suas crenças cristãs. Ao pregar que é na busca pela essência da vida que se pode alcançar a salvação, Kerouac propõe um “cristianismo por excelência” que não negue os impulsos vitais da humanidade, mas que os integre à existência através da criação poética. O messianismo de Kerouac se confunde então com o da criação de um novo mundo em que a imaginação busca encontrar-se com a “vida” que constitui o próprio ser da obra de arte; mas como a “vida” detém em si mesma o caráter de pura potência criativa, de pura *poiésis*, o gesto da criação literária acaba por reproduzir a mesma estrutura da formação do artista na potencialização da potência. O “tornar-se o que se é” do artista e o “tornar-se o que se é” da obra de arte compartilham de um mesmo alvo: a potência formadora da vida, a origem da origem, a *poiésis* da *poiésis*. Se para Kerouac a criação poética é capaz de salvar o homem, é

¹⁹⁹ A ideia de que o artista precisa tornar consciente aquela potência criativa inconsciente que lhe foi concedida pela natureza é tipicamente romântica, como mostra Agamben (2012b, p.130-131) em sua análise da *poiésis* em Novalis: “O fardo que pesou até agora sobre o homem é simplesmente a preguiça do seu espírito: ‘mas, ampliando e formando a nossa atividade, nós mesmos nos tornamos destino. Parece que tudo corre em nossa direção a partir do exterior, porque nós não corremos para o exterior. Nós somos negativos porque queremos sê-lo – quanto mais nos tornamos positivos, mais o mundo em torno de nós se tornará negativo – até que, no fim, não haverá mais negação, e seremos tudo em tudo. *Deus quer deuses*’. Onde quer que essa apropriação se realizasse [para Novalis], se realizaria também a conciliação do espírito e da natureza, da vontade e do acaso, da teoria e da práxis em uma unidade superior, em um ‘eu absoluto, prático, empírico’. Novalis dá a essa práxis superior o nome de Poesia (*Poesie*), e a define deste modo: ‘A arte poética é um uso voluntário, ativo e produtivo dos nossos órgãos’. Um fragmento de 1798 indica qual seria o sentido próprio dessa práxis superior: ‘Tudo o que é involuntário deve se tornar voluntário’. O princípio da Poesia, em que se realiza a unidade da teoria e da práxis, do espírito e da natureza, é a vontade, e não a vontade de alguma coisa, mas a vontade absoluta, a vontade de vontade [...]”.

porque ela segue a mesma estrutura formal do retorno messiânico: o “inferno” do modo de vida burguês será superado quando o homem retornar ao “paraíso” de onde ele se originou, assim como a imaginação é capaz de acessar aquele elemento divino original que é a vida.

Novamente aqui percebemos de que forma Kerouac elabora uma crítica aos valores cristãos que se pretende, na verdade, mais próximo de um cristianismo originário, não decadente. Seu arcabouço de referências para defender um tipo de existência potencializada pela imaginação poética apontam para a importância, em sua formação, de escritores que foram extremamente críticos em relação aos valores do cristianismo oficial: “Eu encontro, na escrita moderna, muito do que sustenta (de modo alegórico) precisamente esse aspecto da existência. Em Nietzsche, em William Blake, em Yeats. Há ainda muitos outros – William Morris e Arthur Rimbaud, e em certo sentido Thomas Mann e Francis Thompson e Gide”²⁰⁰ (NYPL, 53.2). O que há em comum entre todos esses escritores, segundo Kerouac? Em primeiro lugar, todos são “visionários” e “verdadeiros poetas” que apresentaram ao mundo ideias “revolucionárias”. Por isso mesmo, foram tomados pela sociedade como influências perigosas. Segundo Kerouac, este é o caráter “satânico” destes criadores. Além disso, são escritores que Kerouac chama de “simbolistas”, em oposição a outros que ele chama de “naturalistas”.

Apesar de não o citar explicitamente no diário, percebe-se que Spengler é a principal referência de Kerouac para separá-los segundo essa oposição. Os naturalistas são os escritores que pecam por acreditar que a “arte é uma expressão da cidadania” mesmo não estando “qualificados para dizer sequer isso a respeito da arte”²⁰¹ (NYPL, 53.2). Kerouac se mostra mais afeito então aos escritores simbolistas, que são aqueles que reconheceram que a essência da arte é aquele “elixir da vida” que repousa no fundo do “poço” em que a imaginação é capaz de mergulhar:

O poço contém a essência universal da vida. Eu dou destaque à sua universalidade, porque a vejo enquanto o reservatório da imaginação da raça humana. Todos que a desejam encontrar, podem fazê-lo. [...] A imaginação da raça, a mente da raça – isso é o que foi renegado no poço. É interior. Alguém pode encontrá-lo no interior; e geralmente se aceita “no melhor que já foi ensinado” que a moralidade não se move de fora pra dentro, mas de

²⁰⁰ I find, in modern writing, much to substantiate (allegorically), just such an aspect of existence. In Nietzsche, in William Blake, in Yeats. There are many others – William Morris and Arthur Rimbaud, and in a sense Thomas Mann and Francis Thompson and Gide.

²⁰¹ Saying art is an expression of citizenship is an example of facile naturalism – and, what is more to the point, the naturalists aren’t qualified to say that about art, they least of all I should think.

dentro pra fora. O visionário introspectivo pode mergulhar profundamente e beber.²⁰² (NYPL, 53.2)

Este salto temático do “poço” que contém “a essência universal da vida” para a “mente da raça” revela que o conceito de “simbolista” utilizado por Kerouac é tipicamente spengleriano. Spengler define o conceito biológico de “raça” exatamente para se opor à noção de que os laços que mantêm os indivíduos unidos em uma certa sociedade são garantidos apenas por leis ou regras artificiais impostas externamente ao indivíduo. Para ele, ao contrário, estes laços são consequência de uma disposição natural interna compartilhada por um certo grupo de homens. O conceito de “raça” se opõe em Spengler ao de “povo” [*volk*, em alemão] na tentativa de reconhecer um caráter “natural” e “inconsciente” das comunidades humanas, que não se confunde com os valores morais instituídos pelas leis ou pelo estabelecimento contratual de um Estado:

O que habitou a Terra desde a Era do Gelo foi o homem, e não “povos”. Em primeira instância, seu destino é determinado pelo fato de que a sucessão física da prole e de descendentes – o vínculo de sangue – forma grupos naturais, que revelam uma tendência definitiva de arraigar-se em um ambiente. Mesmo tribos nômades confinam seus movimentos dentro de um território limitado. Assim, o lado cósmico-botânico [cosmic-plantlike] da vida, do Ser, contém em si um caráter de duração. É isso o que chamo de *raça*. Tribos, septos, clãs, famílias – tudo isso designa a existência de um sangue que circula, persistindo pela procriação, em um mesmo ambiente, seja ele estreito ou vasto. (SPENGLER, 1928b, p.113)

Se aquilo que define o caráter de uma raça é a pulsão biológica firmada no sangue, e não o estabelecimento de um conjunto de valores abstratos de um povo, a noção de *poiésis* discutida por Kerouac ao falar da “imaginação” ou “mente” da raça remete necessariamente a uma criação em que a arte é entendida como produto direto das disposições espontâneas da vida. Quando o poeta tenta desvendar os mistérios que repousam ao fundo do “poço”, o que ele faz na verdade é tentar compreender o enigma da vida a partir da criação de símbolos. Para Spengler, essa criação se dá precisamente na tentativa do homem em capturar com a linguagem essas forças pulsionais que organizam o cosmos.

Nós vivemos e conhecemos simultaneamente quando estamos acordados, mas, mais que isso, nós vivemos quando a mente e os sentidos estão dormindo. Ainda que a noite feche todos os olhos, o sangue nunca dorme.

²⁰² The well contains the universal essence of life. I emphasize its universality, because I see it as the reservoir of the imagination of human race. All who wish to find can find. [...] The race-imagination, the race-mind – its stuff condemned in a well. It is inward. One must search inwards to find; and it is generally accepted in the “best that has been thought” that morality comes not from without but from within. The introspective visionary can dip deep and drink.

Nós estamos nos movendo no movimento (então ao menos tentamos indicar, por uma palavra emprestada da ciência, o inexpressível que sentimos com uma certeza íntima nas horas de sono). [...] É a única maneira de tornar compreensível este incompreensível tem de ser um tipo de metafísica que considera *tudo e qualquer coisa* enquanto possuidora de uma significância enquanto *símbolo*. (SPENGLER, 1928a, p.163)

O símbolo é, para Spengler, a manifestação física de uma intuição que o homem experimenta diante da totalidade do cosmos, mas que não pode ser captada inteiramente pela razão. Essas intuições tomam corpo na linguagem quando o sujeito tenta expressar um sentimento interior de comunhão com a natureza. Por isso, o símbolo realiza aquela união entre subjetividade e objetividade que é tão perseguida pelos escritores românticos. É nesse ponto que a criação literária torna possível uma certa comunidade natural entre os homens, que lhes garante o caráter de raça. Aquilo que uma cultura compartilha inconscientemente é a *poiésis* que pulsa no sangue de cada indivíduo e que se manifesta sensivelmente nos símbolos de seus criadores geniais. É por isso que o historiador, para Spengler, é um homem de gênio: por meio de sua própria intuição poética, ele é capaz de compreender que toda a produção intelectual de uma certa cultura é a expressão direta dessas forças.

Quando estão em plena posse de sua consciência, os homens experimentam o mundo como algo diferente deles mesmos; o despertar do sono que lança o homem à consciência é responsável, para Spengler, pela separação entre o “aqui” e o “ali”, o “próprio” e o “estranho”, o “Eu” e o “isso” [it]. Mas quando está dormindo, esta fronteira não é mais estabelecida; na experiência com o inconsciente, o homem se sente um só com o cosmos. A tentativa de tornar consciente esse inconsciente e, assim, reestabelecer a união entre o microcosmos e o macrocosmos se dá precisamente no símbolo, que nada mais é que uma projeção sensível dessa vida interior do homem. Isso quer dizer que a “natureza”, tal como o homem a apreende simbolicamente, não é um “em si” idêntico a si mesmo, mas apenas a expressão das potências interiores de cada indivíduo em seu modo particular de expressá-la. Aqui se percebe de que modo Spengler não vê como antitéticos o determinismo biológico e o relativismo nominalista: para cada homem existe uma natureza distinta, justamente porque as pulsões vitais o determinaram a simbolizá-la de modo específico:

Cada artista ajustou a “Natureza” à sua linha e ao seu tom, cada físico – grego, árabe ou alemão – dissecou a “Natureza” em elementos últimos, e como é possível que eles nunca descobriam todos a mesma coisa? Porque cada um deles teve sua própria Natureza, apesar de – com uma inocência que foi certamente a salvação de suas ideias do mundo e de seu próprio ser –

cada um ter acreditado que a compartilhava com o resto. A Natureza é uma possessão que é saturada completamente pelas conotações mais pessoais. *A Natureza é uma função de uma Cultura particular.* (SPENGLER, 1928a, p.169)

A superação das fronteiras entre subjetividade e objetividade se dá precisamente nos estados inconscientes, quando o mundo não aparece mais como algo “em si”, mas sempre como o reflexo de uma disposição interna do sujeito – ou, nas palavras de Spengler (1928a, p.164), quando o mundo está “*em relação* com uma alma”. Ora, essa ausência de fronteiras entre o sujeito e o mundo é reestabelecida exatamente pelo poder da imaginação criadora, que “atualiza” a natureza a partir de disposições internas. O símbolo é o signo material que nasce dessa fusão entre inconsciente e consciente. O homem só é capaz de desvendar o mistério do universo enquanto totalidade porque, para ele, essa totalidade é em si mesmo simbólica: “esta é a ideia do macrocosmos, atualidade enquanto a soma total de todos os símbolos em relação a uma alma” (SPENGLER, 1928a, p.165). Daí o símbolo ser tratado por Spengler enquanto uma “ponte” entre o microcosmos do sujeito e o macrocosmos da natureza.

Por um ato que é simultaneamente criativo e inconsciente – pois não é o “Eu” quem atualiza o possível, mas “ele” [it] se atualiza através de mim – a ponte do símbolo é lançada entre o vivo “aqui” e “ali”. De repente, necessariamente e completamente, “o” mundo vem-a-ser a partir da totalidade de elementos recebidos e rememorados: e já que é um indivíduo quem apreende o mundo, há portanto um mundo singular para cada indivíduo. (SPENGLER, 1928a, p.164)

Percebe-se como toda a reflexão de Spengler a respeito do símbolo remete a uma teoria romântica da *poiésis*. Assim como a obra de arte genial é autônoma por ser a expressão direta de uma potência criadora da natureza, o símbolo nada mais é que a atualização dessa potência na forma material dos signos linguísticos. A apreensão do mundo “rememorado” mostra como a criação dos símbolos está inevitavelmente relacionada a uma noção de imaginação criadora, que organiza as experiências sensíveis do mundo exterior de acordo com as disposições naturais do indivíduo – assim como uma semente absorve os nutrientes exteriores e os submete à sua própria disposição formal. Trata-se exatamente do ideal de uma obra de arte como resultado de uma “formação” dada no tempo, e não apenas como a sedimentação técnica de uma “forma”.

Mesmo que em Spengler essa disposição criadora seja entendida em termos biológicos enquanto a expressão de um caráter de raça, isso não contradiz necessariamente o

entendimento de Kerouac da *poiésis* enquanto uma tentativa do poeta de se aproximar de algo divino. A própria experiência mística religiosa é entendida por Spengler em termos muito parecidos. Da mesma forma que o poeta ao expressar por meio de símbolos sua tentativa de apreender a totalidade do cosmos, a apreensão do divino só pode ocorrer para Spengler enquanto uma experiência com a linguagem. O processo pelo qual o homem busca sua completude ao fundir-se com as forças da natureza, suspendendo o estado consciente de quando está desperto, é equivalente ao do encontro do homem primitivo com o divino, pois “dar nome” às forças naturais que habitam o cosmos é o mesmo que se “apropriar” internamente desses “poderes ocultos” que dão forma à realidade:

No misticismo de todos os períodos primitivos, *conhecer Deus* significa conjurá-Lo, torná-lo favorável, *apropriá-lo* internamente. Isto é alcançado, principalmente, por meio de uma palavra, um Nome – o “nomen” que designa e *invoca* o “numen” – e também pela prática ritual de poder oculto; [...] Assim, o homem se torna um homem completo apenas quando adquire a linguagem. (SPENGLER, 1928a, p.80)

Ora, essa apropriação do divino por meio da linguagem é exatamente aquilo que Kerouac concebe como a tarefa do poeta simbolista, que busca sua completude a partir da fusão entre microcosmos e macrocosmos. Só quando se apropriar dos poderes da própria imaginação ele será capaz de mergulhar no poço que contém “a essência universal da vida”, que é em si mesma *poiésis*. O contato com as altas esferas do divino perseguido pelo gesto da escritura nada mais é que a tentativa de expressar, por meio de símbolos, a própria potência criadora que é a vida. Ao contrário da compreensão técnica do escritor clássico, cuja preocupação é a de adequar um objeto estético a uma certa forma sensível, o poeta moderno é para Kerouac aquele que tenta capturar com a linguagem exatamente aquilo que a ela deu origem. Se as pulsões espontâneas do cosmos são em si mesmas forças criativas, então a criação literária que pretende expressar os mistérios da vida só pode se realizar quando expressar simbolicamente a própria criação poética.

O projeto geral de Kerouac de unir arte e vida se explica então pelo fato de que tanto a arte quanto a vida são entendidas em sua essência enquanto *criação*. É isso o que fará com que, em sua experiência literária, sua formação enquanto artista acabe constituindo a própria nervura narrativa de seus romances. É por isso também que Kerouac irá tomar o *Bildungsroman* como modelo para a escrita de *The Legend of Duluoz*: a obra de arte mais elevada é aquela que narra o encontro de um indivíduo com sua própria potência através da experiência da criação artística.

Para cada romance, Kerouac encontra uma solução diferente para dar conta desse mesmo problema. A busca pelo ser da obra de arte ocorre simultaneamente na potencialização de sua imaginação criadora quanto na busca de uma forma perfeita para a obra de arte. O sentido dessa busca se dá na tentativa de fazer a materialidade dos símbolos capturar, precisamente, a vitalidade que lhes deu origem. A despeito de toda a metafísica platônica intuída por Kerouac em seus manuscritos, devemos tomar essa busca pelo elemento original nos termos mais precisos da analítica da experiência literária: o projeto spengleriano de fusão entre microcosmos e macrocosmos por meio do símbolo é o que levará Kerouac a gerar um curto-circuito entre o espaço solitário da criação (onde a obra é pura *poiésis*, pura potência) e o espaço público da leitura (onde a obra se apresenta na forma material, simbólica, do livro).

4.2 A URGÊNCIA FAUSTIANA

Gris, caro amigo, é toda a teoria,
E verde a áurea árvore da vida

Goethe, *Fausto*

Kerouac passou quase uma década na tentativa de escrever um romance que fosse digno chegar às mãos dos leitores antes de publicar em 1950 seu primeiro livro, *The Town and The City*. Desde 1940, como confidenciou em seu diário, ele já sabia que deveria escrever um “poderoso romance sobre a América” (NYPL, 4.3). Mas é apenas em março de 1942 que ele afirma estar planejando começar efetivamente a escrever seu “primeiro romance, que deverá ser autobiográfico”²⁰³ (NYPL, 6.47). Até essa época, Kerouac já havia escrito uma série de contos e poemas, onde já deixava bem claro sua compreensão de que as melhores obras de arte são aquelas que expressam, de algum modo, a própria vida de seu criador. Ainda em 1940, Kerouac comenta seus planos de escrever um drama; quase que numa premonição, a maneira como descreve seu ímpeto espontâneo para a escrita poderia muito bem servir para descrever sua experiência da composição do manuscrito original de *On the Road*: “Essa minha peça terá de ser um irromper espontâneo de paixão que vai brotar em mim de repente, e aí eu irei correr até a minha máquina de escrever e começar a extrair páginas de um livro e

²⁰³ I am planning to begin my first novel, which will be autobiographical

começar a escrever minha peça inteira de três atos” (NYPL, 4.5). E qual será o tema dessa obra? Tão simplesmente “a vida como a vida é”²⁰⁴ (NYPL, 4.5).

Vê-se que, desde muito cedo, independente do gênero literário que pretende escrever, já é bem evidente em Kerouac uma compreensão da obra de arte como a manifestação de uma pulsão que dá forma a si mesma. Alia-se a isso também a intuição de que, seguindo a formação espontânea da criação, o assunto principal do texto literário deve sempre ser a vida em suas múltiplas apreensões simbólicas, via experiência da rememoração. Uma arte que pretende expressar a verdade da vida só é possível se for tomada enquanto um “desígnio” perseguido pelo escritor:

Eu devo escrever com um desígnio, e viver minha escrita, & vice-versa. Minha escrita deverá ser de um tipo que afirma: “A vida não é uma coisa simples. Não! É um fato sutil, complexo. É muito sutil”. A partir desta crença na sutileza da vida, eu darei a mim mesmo rédeas livres para escrever sobre minhas próprias impressões secretas da vida – e por “secretas”, eu quero dizer impressões pessoais, individuais²⁰⁵ (NYPL, 6.2).

Esta noção de que, para captar a substância da vida, o escritor deve fazer de sua obra um desígnio para a existência se manteve firme ao longo de toda experiência literária de Kerouac, desde o começo da década de 1940 até a criação de seu último livro, *Vanity of Duluo*. Isso demonstra que, mesmo que haja uma mudança considerável entre os estilos de *The Town and the City* e *On the Road*, não se deve tomá-la enquanto uma negação radical dos ideais estéticos que Kerouac cultivou desde a juventude. Este corte é, na verdade, uma radicalização de tais preceitos.

A solução de Kerouac para dar conta dessa demanda central de sua experiência literária é a de pensar a obra de arte como uma confissão. Isso está certamente relacionado à sua compreensão orgânica da criação estética, que ele absorve principalmente em decorrência de sua leitura de *The Decline of the West*. Spengler fala inúmeras vezes que as obras mais elevadas – sejam elas científicas, literárias ou teológicas – são sempre o produto de uma “grande confissão”. Seu exemplo maior é o de Goethe, cuja obra Spengler considera o ápice da produção literária ocidental. Depois dele, a história da arte teria entrado em declínio,

²⁰⁴ This play of mine will have to be a spontaneous burst of passion which I will develop all of a sudden, then I shall rush to my typewriter and begin to extract pages from the book and begin writing my full-length three act play. [...] I will write a play about life as life is and I will wait till it hits me in the face before I write it.

²⁰⁵ I shall write with a design, and live my writing, & vice-versa. My writing shall be of a sort that estates: “Life is not a simple thing. No! It is a subtle, complex fact. It is very subtle.” Out of this belief in Life’s subtlety, I will give myself free rein to write about my own hidden impressions of Life – and by “hidden”, I mean personal, individual impressions.

devido a um esvaziamento das potências criativas originais do ocidente. Para Spengler, este tipo de obra que se caracteriza pela confissão de uma alma é próprio da cultura ocidental. Isso se deve ao fato de que apenas o ocidente conseguiu produzir uma compreensão verdadeiramente “histórica” do mundo. Ao contrário dos Gregos, que apreenderam o ser [being] como algo inerte, perene, finito, a-temporal, o homem moderno buscou compreender todas as coisas a partir de sua condição temporal, de seu vir-a-ser [becoming] interior.

O homem ocidental é aquele que sente que ele mesmo é *tempo*, na medida em que está sempre submetido a um destino transformador – ou, nas palavras precisas de Spengler, à “metamorfose”, à alteração da forma. É por isso que as obras de Goethe, ao elevarem a “formação” como seu grande ideal, se opõem diretamente ao espírito clássico, meramente “formal”: “quão pouco do puro-presente clássico realmente existiu em Goethe, o homem que nunca esqueceu de nada, o homem cujas obras, como ele mesmo declarou, são apenas os fragmentos de uma *única grande confissão!*” (SPENGLER, 1928a, p.14). Se a confissão é o que caracteriza a grande obra de arte moderna para Spengler, isso se deve ao fato de que é por meio dela que o escritor consegue expressar simbolicamente a própria temporalidade do ser.

A autobiografia foi elevada ao estatuto de arte pelo ocidente porque dá conta de expressar, por um conjunto fragmentado de memórias conscientes, toda a vida do homem enquanto um vir-a-ser: “tomando a consciência-desperta estruturalmente como uma tensão de contrários, e aplicando a ela as noções de ‘vir-a-ser’ [becoming] e ‘a-coisa-sida’ [the-thing-become], encontramos para a palavra *Vida* um perfeito significado definitivo que é próximo àquele de ‘vir-a-ser’” (SPENGLER, 1928a, p.54). Por ser *poiésis*, potência, toda vida é um destino. Quando “confessa” a própria “vida”, um escritor nada mais faz que tentar compreender quem ele mesmo é, a partir do entendimento de que sua existência está submetida a um desígnio interior, a uma vontade, a uma história. Não é coincidência que esta compreensão da obra de Goethe enquanto “fragmentos de uma única confissão” seja idêntica à que Kerouac planeja para o conjunto de diferentes livros que irão compor *The Legend of Duluoz*. A “vida” de um indivíduo só será expressa quando este devir que constitui sua existência interior for captada por uma linguagem que é, em si mesma, memória fragmentada.

Tal como Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* ao tomar o simbolismo do dionisíaco e do apolíneo para compreender o homem grego, Spengler toma o Fausto, de Goethe, como um símbolo que condensa as disposições históricas do ocidente. A cultura ocidental é uma cultura *faustiana*, ao contrário da Grega, que era *apolínea*. Spengler explica isso a partir de sua tese de que toda cultura possui uma ideia singular do que é o destino. As

tragédias gregas e as tragédias modernas são diferentes justamente porque concebem o “tempo” de modos completamente opostos:

O Tempo é o que é trágico, e uma cultura se diferencia da outra pelo significado que atribui intuitivamente ao Tempo; e conseqüentemente a “tragédia” mais elevada se desenvolveu apenas naquela cultura que mais afirmou apaixonadamente o Tempo, e naquela que mais apaixonadamente o negou. O sentimento da alma a-histórica nos oferece uma tragédia clássica do momento, e o da alma ultrahistórica nos revela a tragédia ocidental que trata do *desenrolar de uma vida inteira*. Nossa tragédia brota de um sentimento de uma *inexorável* Lógica do vir-a-ser, enquanto os Gregos sentem a *ilógica* e cega causalidade do momento – a vida de [Rei] Lear matura internamente em direção a uma catástrofe, e a de Édipo se choca sem aviso prévio diante de uma certa situação. (SPENGLER, 1928a, p.130)

Por ser o exemplo perfeito de uma tragédia moderna, em que o destino do homem está submetido às disposições orgânicas da vida, o Fausto de Goethe serve para Spengler enquanto o grande símbolo que condensa o modo de ser do homem moderno. A tendência confessional da arte ocidental se explica justamente porque, ao contrário do homem grego, o homem faustiano entende a si mesmo como um ser que guarda em si mesmo um devir, uma vontade, uma urgência por alcançar o infinito. Por isso seu destino é diferente do de Édipo, que não é definido por sua própria vontade, de dentro para fora, mas apenas por um acaso com que ele se esbarra eventualmente. Para Spengler, o homem moderno se apossa de sua própria vontade, suas forças internas; já o homem grego está completamente submetido às forças incontrolláveis da natureza. Essa caracterização spengleriana da tragédia moderna se baseia exatamente naquela distinção romântica entre o orgânico e o mecânico, entre aquilo que gera a si mesmo a partir de suas próprias disposições e aquilo que é criado por uma causa externa. Para Spengler, somente o homem faustiano sente sua existência como algo “profundo” e direcionado, e não como um mero vagar no espaço que se esbarra em eventos desconexos:

A existência apolínea é aquela do grego que descreve seu ego como *soma* e que não possui nenhuma ideia de um desenvolvimento interior e, portanto, nenhuma verdadeira história, seja interna ou externa; a existência faustiana é *conduzida* por uma profunda consciência e introspecção do ego, e uma resoluta cultura pessoal evidenciada em memórias, reflexões, retrospectos e prospectos e consciência. (SPENGLER, 1928a, p.183)

É esta noção de profundidade que faz da solidão um tema tão recorrente da cultura faustiana. Tal como o Fausto de Goethe ao experimentar a mais profunda melancolia

entre as sombras de seu gabinete de estudos, a existência do homem ocidental é marcada, para Spengler, pelo sentimento de que um abismo habita seu próprio ser. Os heróis e os deuses da cultura ocidental são aqueles em que a experiência da solidão se dá porque o indivíduo, na sensação de que é ele mesmo um constante vir-a-ser, é acometido pela ânsia pelo infinito. Isso se expressa simbolicamente nas pinturas de Rembrandt e nas músicas de Beethoven, onde “a infinita solidão é sentida como a morada da alma faustiana” (SPENGLER, 1928a, p.186).

O forte contraste entre sombra e luz da pintura barroca, que no Fausto de Goethe também se observa nas transições repentinas entre ambientes de alegria diurnas e cenas melancólicas noturnas, simbolizam exatamente a vontade de potência do homem ocidental, marcado pelo seu desejo de fundir-se com o infinito mesmo que às custas de sua autodestruição. Isso fica evidente no momento em que Fausto sela sua aposta com Mefistófeles. Na cena antológica, o herói de Goethe se compromete a entregar sua alma à entidade vil se um dia for capaz de preencher o vazio de seu próprio ser. Para isso, Fausto precisaria experimentar ao menos por um instante a sensação de completude. Tal sentimento ocorreria, segundo Fausto, não exatamente quando alcançasse a simples felicidade, mas quando pudesse se fundir completamente o seu Eu microcômico com a totalidade do macrocosmos, assimilando todos os mistérios da criação:

FAUSTO

Não penso em alegrias, já to disse.
Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso.
Meu peito, da ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda a humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer. (GOETHE, 2013, p.175)

Os oxímoros do “fértil dissabor” e do “ódio amoroso” utilizados por Goethe para descrever essa sensação de plenitude indicam que o preenchimento desse “vazio” que assombra Fausto se daria apenas quando ele ultrapassasse os limites da rasa moralidade cristã, que tende a separar o bem do mal, a luz da sombra, o prazer da dor, a vida da morte. Assim como para Spengler, a morte é o *destino* inevitável de toda a vida, em Fausto o desejo de fundir-se completamente ao cosmos se dá na aceitação da finitude. Isto só seria alcançado quando ele abandonasse sua qualidade limitada de mortal, elevando-se à condição de um ser divino, que a tudo conhece em seu mais íntimo mistério. Por meio do drama do pacto

faustiano, Goethe retoma assim o tema da tentação de Adão e Eva, quando a serpente lhes oferece o fruto da árvore proibida dizendo: “Sereis como Deus, versados no bem e no mal” (Gn, 3:5). A experiência erótica de Fausto com Margarida, que sela o destino dos personagens na primeira parte da tragédia, remonta então à queda do pecado original.

A queda da humanidade à sua condição de mortal está relacionada, na mitologia judaico-cristã, à busca desse conhecimento absoluto, que é sua decadência no pecado. Quando desafia Mefistófoles, Fausto aceita de bom grado que seu destino será o da trágica mortalidade, retomando o gesto desafiador de Adão e Eva. Mas Mefistófoles alerta Fausto que essa ânsia por se tornar idêntico a Deus ao adquirir o conhecimento absoluto não poderá jamais ser conquistada, justamente porque sua existência já está fadada aos limites de uma vida mortal, onde o bem e o mal, a luz e as trevas estarão para sempre cindidos:

MEFISTÓFOLES

Oh! Crê-mo a mim, a mim que já mastigo,
 Desde milênios essa vianda dura,
 Que homem algum, do berço até o jazigo,
 Digere a velha levedura!
 Podes crer-mo, esse Todo, filho,
 Só para um Deus é feito, a quem
 Envolveu um perene brilho!
 A nós, nas trevas pôs, porém,
 E a vós, o dia e a noite, só, convêm. (GOETHE, 2013, p.175)

Em sua análise da influência de Spengler sobre os principais escritores da Geração Beat, John Lardas ressaltou de que modo o pacto faustiano aparece em *The Decline of the West* como um símbolo do próprio declínio histórico do ocidente. A tragédia experimentada por Fausto é a mesma do homem ocidental, em seu desejo incondicional por poder e conhecimento absoluto: “De acordo com Spengler, Fausto, tal como o ocidente, continuou a ambicionar muito mais do que as próprias possessões espirituais, mesmo que não houvesse nada mais para possuir” (LARDAS, 2000, p.46). Essa é de fato a crítica de Spengler aos desastrosos resultados da racionalidade técnica, que haviam sido testemunhados na primeira Guerra Mundial. A guerra seria o reflexo de uma cultura devorada por sua própria vontade de potência, incapaz de lidar com a liberdade que ela mesmo conquistou.

Partindo dessa interpretação, Lardas tentará mostrar que o traço mais marcante da influência de Spengler sobre os Beats está relacionado a esse sentido crítico e negativo atribuído ao termo faustiano. No entanto, sua análise não parece dar a merecida importância à ambivalência atribuída tanto por Spengler quanto por Kerouac à figura de Fausto. Se, por um lado, o destino trágico do Doutor serve de símbolo para a decadência do

ocidente, por outro, a urgência faustiana pelo conhecimento absoluto e pela fusão completa entre o Eu e o cosmos apontam para a necessidade do homem moderno superar os estreitos valores da moralidade cristã que sustenta a sociedade burguesa. A análise dos arquivos de Kerouac mostra que sua assimilação tanto da tragédia de Goethe quanto do conceito de Spengler possui também essa conotação positiva, que lhe serve inclusive para justificar o caráter confessional de sua obra. A liberdade de Fausto ao selar seu destino com Mefistófoles é a mesma do artista genial, que busca transgredir hedonisticamente os limites impostos por uma moralidade puritana, alcançando assim a salvação.

Como já visto, a própria noção de que a obra de arte simbolista é aquela que, por vias da imaginação, acessa o “elixir da vida” que repousa no “interior” de cada indivíduo, remete necessariamente a essa superação dos valores cristãos que a vontade de potência de Fausto expressa. Se entendermos o “poço” como um símbolo também do fruto proibido do conhecimento, se tornará evidente inclusive que a tentativa do poeta de elevar-se à condição divina de “versado no bem e no mal” é, para Kerouac, o próprio caminho da salvação trilhado pelo artista em sua experiência literária. Nesse sentido, o conhecimento absoluto que o poeta acessa ao beber do “elixir” seria aquele de que a vida é paradoxalmente tanto prazer quanto sofrimento.

É isto o que Kerouac deixa explícito em sua interpretação da tragédia de Goethe, num manuscrito de dezembro de 1942, intitulado “O Novo Romantismo” [The New Romanticism]. Neste texto, Kerouac comenta que Goethe, considerado o “alto sacerdote dos grandes românticos do século XIX”, foi capaz de compreender “três grandes verdades a respeito da vida”. A primeira é que a vida não é uma escolha, mas algo que nos é imposto quando somos atirados na existência: Goethe soube que “nosso nascimento era tanto uma maldição quanto um júbilo – a maldição do barro e da agonia humana, e o júbilo de viver e realizar-se. E ele soube também que a morte era tão inevitável quanto era recompensadora, e que o todo da vida era pura glória e beleza. Ele sabia desse paradoxo muito bem, e não temia sua terrível beleza”²⁰⁶ (NYPL, 6.66).

A segunda grande verdade descoberta por Goethe é a de que “a realização de todas as funções, que é a vida, é a mais alta, mais grandiosa e mais sublime ordem do universo”²⁰⁷ (NYPL, 6.66). Aqui, Kerouac parece intuir que Goethe não só entendeu a vida

²⁰⁶ that this birth of ours was all at once a curse and a joy – the curse of clay and human agony, and the joy of living and fulfilling. And he knew that death was as inevitable as it was rewarding, and that all of life was sheer glory and beauty. He knew this paradox well, and feared not its terrible beauty.

²⁰⁷ the fulfillment of the functions, which is life, is the highest, most grand and most sublime order in the universe.

como um complexo e paradoxal misto de sofrimento e contentamento, mas que a tarefa do homem é a de adequar sua existência a essa descoberta. O poeta não pode apenas reconhecer o aspecto trágico da vida, mas precisa vivê-lo como um imperativo ético, se adequando à tragicidade de seu vir-a-ser. A liberdade almejada pelo romântico é equivalente, portanto, à coragem de Fausto em selar conscientemente seu destino trágico no pacto com Mefistófoles

A terceira descoberta de Goethe, segundo o manuscrito, é que “a função da mente, em si mesma, não era suficiente para preencher a vida de cada um com alegria – e assim ele percebeu então que todas as funções eram necessárias, e que elas se completavam umas às outras na proporção de sua plenitude”²⁰⁸. É provável que, com isso, Kerouac quis dizer que, da mesma forma que Fausto ao deixar a solidão de seu gabinete de estudos para desfrutar dos prazeres da vida, o homem só poderá alcançar a plenitude se não ficar preso ao âmbito de sua própria imaginação. É preciso que, de bom grado, ele entre em contato com a própria vida, ao atirar-se ao mundo da experiência. Não basta reconhecer teoricamente que a vida é feita de paradoxos e contradições, mas é necessário experimentá-la ao desfrutar tanto de seus prazeres quanto de suas dores.

Se isso for correto, então seremos forçados a reconhecer que aquele hedonismo próprio de Kerouac, que muitas vezes foi identificado à sua recepção de Whitman e de Nietzsche, está relacionado também a uma interpretação romântica da tragédia de Goethe. A criação poética onde se realiza a união entre arte e vida remonta ao destino de Fausto, que diante da mais profunda melancolia e niilismo, mesmo tentado pelo vidro de veneno que jazia em sua estante, optou pela vida. Aceitar a vida é aceitá-la, sem culpa, enquanto um misto de sofrimento e prazer: “E assim, seu Dr. Fausto se lança aos campos abertos sob a luz da lua, e vaga adiante na busca de alimentar-se da Árvore Dourada da Vida”²⁰⁹ (NYPL, 6.66).

Na obra de Goethe, a “luz da lua” simboliza o conhecimento dos mistérios mais profundos do cosmos que Fausto, mesmo sendo um velho professor universitário, ainda não domina. Ao conhecimento inútil da “filosofia | Medicina, jurisprudência e [...] teologia” Fausto opõe aquele mais essencial da magia, a que ele se dedica na ânsia de apreender “o que a este mundo | liga em seu âmago profundo” (GOETHE, 2013, p.3). Logo em sua primeira aparição na obra, Fausto inicia um monólogo dentro do seu quarto de estudos fechado, onde lamenta só conseguir contemplar a lua quando sua luz é filtrada pelos vitrais foscos de seu

²⁰⁸ the function of the mind, in itself, was not enough to fill the single life with joy – and so he saw then that all the functions were necessary, and that they supplemented each other in ratio of their fullness.

²⁰⁹ And so his Dr. Faust takes to the field by moonlight and wanders forth in search to feed from the Golden Tree of Life.

quarto de estudos. Apenas quando ele abandonar o quarto e se lançar ao “flóreo prado” para “vaguear” entre o “fulgor prateado” lunar, ele estará “livre de todo saber falho” (GOETHE, 2013, p.65). Esse olhar direcionado para a lua que serve de metáfora para a busca do conhecimento absoluto indica, em Goethe, precisamente o caráter paradoxal da essência do cosmos, que é tanto luminoso quanto obscuro. A fusão entre sombras e luz que se condensa na imagem da lua cheia é equivalente à superação do dualismo da ortodoxia cristã, que não admite qualquer princípio de identidade entre o bem e o mal. Esse vagar entre os prados floridos, onde Fausto poderá desfrutar da luz lunar diretamente, simboliza sua ânsia por um tipo de conhecimento fundamentado pela experiência direta com a natureza.

A “Árvore Dourada da Vida” que Kerouac cita como fonte do conhecimento holístico almejado por Fausto é uma inegável referência à árvore bíblica que repousa no coração do Éden. Mas enquanto no Gênesis o fruto desta árvore é responsável pela queda e perdição da humanidade no pecado, Kerouac o toma como o caminho para a salvação do artista romântico. Tal como o Fausto que pretende “sasar” no “banho de orvalho” da luz lunar, Kerouac acredita que o artista alcançará a salvação quando abandonar o mero cultivo da mente e se lançar à totalidade das experiências da vida. Não é pela fé dogmática, mas pela busca do conhecimento absoluto, que é possível salvar-se. É a expressão dessa busca que define, para Kerouac, a qualidade das obras de arte românticas: “o romantismo é a vida no que há de mais completo e mais divino – algo mais religioso do que todas as religiões formais. Sua essência é a de viver grandiosamente, deixando de lado antigos ascetismos e tabus, e de aceitar todo o grito de dor que o mundo nos reserva, compartilhar e cooperar com cada irmão. É o último dos modos de vida – **não há** outro”²¹⁰ (NYPL, 6.66).

Percebe-se que o Fausto de Goethe serve a Kerouac precisamente como modelo do artista genial, que faz da busca pela completude de seu vir-a-ser um desígnio sobre a Terra. A obra de arte mais elevada é, para Kerouac, a confissão de uma alma na exata medida em que, nela, o artista expressa não só o seu conhecimento da essência paradoxal da vida, mas relata a visão de suas experiências. O “sim” que Fausto diz à vida deve ser repetido pelo artista genial quando confessar os sofrimentos e alegrias que lhe foram reservados pelo destino. A superação do niilismo que se condensa no pacto faustiano deve, assim, constituir a própria substância da obra de arte romântica.

²¹⁰ Romanticism is life at its fullest and at its most divine – it is more religious than all formal religions. Its essence is to live grandly, devoid of ancient ascetisms and taboos, to take all that the world has to offer from its groaning bins, and to share and cooperate with one’s brothers. It is the final Way of Life – there is no other.

Isso se realiza em termos formais por meio de imagens ambivalentes, tal como a luz lunar de Goethe. Kerouac chega a dizer que, para que a poesia expresse a essência da vida, é necessário que sua linguagem seja paradoxal, justamente “porque a vida é paradoxo”²¹¹ (NYPL, 4.11). O mesmo raciocínio guia Kerouac em sua apreciação das obras de outros artistas que o inspiraram. Um pequeno comentário onde compara *Look Homeward, Angel*, de Thomas Wolfe, ao *Ulisses*, de Joyce, deixa isso claro. O que sustenta a qualidade dos dois romances é que ambos captam a essência dinâmica do destino de um indivíduo no que ele tem de mais terrível e glorioso:

Existe em “Angel” aquela qualidade peculiar que torna uma obra grandiosa. Qual é esta qualidade? É uma gloriosa panóplia de movimento, cintilando momentos ardentes, a rede orgânica da vida se tecendo, indo e vindo página por página, a completa consumada sólida ânsia tortuosa da vida. Isso está em “Ulysses”. Isso está em “A Iliada”. É por isso que esses livros vivem. Eles tratam das coisas da vida. Longa, incerta, exausta, gloriosa, amarga, curta, triste, insana, prazeroza²¹². (NYPL, 7.11)

Esses sentimentos oscilantes entre pura alegria e tristeza profunda são também aqueles que caracterizam a alma do artista romântico que Kerouac pretende se tornar, como confidencia em seu diário, em 7 de junho de 1941: “Enquanto escritor, eu tenho momentos multicoloridos de loucura, tristeza e alegria. Algo que justifica as minhas mais loucas proezas – Eu sou um escritor e eu estou experimentando a Vida em sua completude”²¹³ (NYPL, 6.2). É essa paixão por tudo o que a existência pode oferecer ao artista que caracteriza os melhores romances autobiográficos, como *The Web and the Rock*, de Wolfe: “O enorme apetite pela vida que ele teve está pesadamente condensado nesse grosso livro”²¹⁴, (NYPL, 6.2). Assim, Kerouac entende que, para escrever a grande obra, não basta que ele estude na solidão de seu quarto aquilo que a vida é. O artista precisa experimentar intensamente na própria carne a vida que ele pretende expressar simbolicamente em seus romances; caso contrário, ele criará uma obra inorgânica, falsa, sem sinceridade, incapaz expressar as mais obscuras verdades da vida.

²¹¹ for life is paradox

²¹² There is in “Angel” that peculiar quality that makes a work great. What is this quality? It is a glorious panoply of movement, flashing fiery movement, the organic network of life weaving in and out of page after page, the whole consummate fretting and jelling and writhing of Life. This is in “Ulysses”. This is in “The Iliad”. It is so because these books live. They are of the stuff of life. Long, uncertain, weary, glorious, bitter, brief, sad, insane, joyous. (NYPL, 7.11)

²¹³ As a writer, I have my multicolored moments of madness, sadness and happiness. A thing which justifies my craziest feats – I’m a writer and I am tasting of Life in full. (NYPL, 6.2)

²¹⁴ Enormous appetite for life he had is packed hard within that thick book

Toda essa ânsia por experiência é aquilo que configura, para Kerouac, o tema central da tragédia de Goethe, como deixa claro em uma nota de um caderno de 1941, que é provavelmente um comentário sobre uma aula da Universidade de Columbia: “O FAUSTO DE GOETHE – ‘Uma longa e apaixonada ânsia pela riqueza & completude da vida’ – Ronda II, Columbia²¹⁵” (NYPL, 53.1). Vê-se então que Kerouac coloca diante de si não apenas a exigência de criar romances que reproduzam formalmente a temática que ele considera central para a obra literária *Fausto*, mas seguir ele mesmo, enquanto artista, o exemplo do personagem da tragédia de Goethe. Somente esse imbricamento entre arte e vida pode dar origem a uma obra de arte verdadeiramente orgânica.

Não é precisamente isso o que ele tenta realizar no projeto de curto-circuito entre arte e vida de *On the Road*? O tema da urgência faustiana é apresentado logo no início do romance, quando Sal Paradise conta que, além de ter acabado de superar uma doença muito grave, também havia desquitado recentemente de sua mulher, o que lhe fazia sentir que “tudo estava morto”²¹⁶ (OR-BR, p.19). Esse estado melancólico de desesperança com a própria existência é semelhante ao retratado por Fausto também logo no início de seu primeiro monólogo, ao sentir-se oprimido pelo “antro vil” de seu quarto de estudos, onde “em vez da viva natureza | em que criou Deus os mortais” cercava-se de símbolos funestos, como “crânios” e “ossadas” (GOETHE, 2013, p.67). Apenas quando contempla o “signo do macrocosmos”, que representa a natureza orgânica, Fausto sente em seu peito uma inquietante atração, “um vigor, flamante, singular” (GOETHE, 2013, p.67) que lhe incita um desejo pungente de viver.

O contraste entre os ambientes do quarto lúgubre, onde Fausto se encontra, e a vasta natureza cujos mistérios ele almeja desvendar já indicam que sua ânsia o levará a abandonar o ambiente universitário em direção à “natureza infinda” de onde “mana a vida em jorro” (GOETHE, 2013, p.69). De fato, ao seguir Mefistófoles em seu passeio para fora do quarto de estudos, Fausto irá provar daquilo que o vasto mundo da experiência pode lhe proporcionar, inclusive a experiência erótica com Margarida, que acarretará numa série de desgraças. Apesar do destino trágico tanto de Margarida quanto de Fausto, Goethe não deixará de redimi-los no final da primeira e da segunda parte de seu drama, respectivamente. Talvez por isso, Kerouac tenha interpretado a busca por plenitude do pacto mefistotélico como um possível caminho para a salvação.

²¹⁵ GOETHE’S FAUST – “One long passionate yearning for the richness & the fullness of life” – Ronda II, Columbia (NYPL, 53.1)

²¹⁶ Everything was dead

A mesma ânsia pelo mundo de experiência é despertada em Sal Paradise pela visão de Dean Moriarty, um “delinquente juvenil envolto em mistério”²¹⁷ (OR-BR, p.19) para quem “sexo era a primeira e única coisa sagrada e realmente importante na vida”²¹⁸ (OR-BR, p.20). Este jovem aspirante a intelectual, que procurou Sal Paradise para aprender como escrever um romance, é descrito enquanto “um garotão tremendamente apaixonado pela vida” que “mesmo sendo um vigarista, só trapaceava porque tinha uma vontade enorme de viver”²¹⁹ (OR-BR, p.23). Essa vontade de potência que Dean encarna e que o redime de seus atos mais condenáveis, contrasta com o estado de espírito melancólico de Sal no início do romance, assim como o de Fausto diante do signo do macrocosmo. Toda a narrativa de *On the Road* se concentra na relação entre os dois amigos, que ofereciam um ao outro a possibilidade de alcançar aquilo que ansiavam: enquanto Sal é um escritor virtuoso que tinha apenas “planos vagos” de atravessar as estradas dos Estados Unidos em direção ao Oeste, Dean é um aspirante a intelectual “perfeito para a estrada” simplesmente porque “nasceu na estrada”²²⁰ (OR-BR, p.19). É por conta da influência de Dean que Sal acaba se lançando à “estrada”, que no romance simboliza a fuga do ambiente familiar e o encontro com o mundo da experiência.

A adequação desse tema goetheano à forma do romance se garante pelo estilo frenético da prosa de Kerouac, que aponta para a tentativa de captar estas experiências em sua totalidade. A estrada contrasta com o quarto onde Sal, antes de conhecer Dean, já escrevia seus romances. A mera presença do amigo serve de inspiração para Sal, que começa a “ficar contagiado pela doidera de Dean”: “Comecei a aprender com ele tanto quanto ele provavelmente aprendeu comigo”²²¹ (OR-BR, p.23). Decerto, é porque encarna em seus gestos a vontade de potência que a grande obra de arte moderna deve expressar que Dean aparece como a inspiração da prosa espontânea de Sal: “Enquanto eu redigia minhas histórias, ele observava por cima dos meus ombros e berrava: ‘Sim! É isso aí! Uau! Cara!’ e ‘Fiuuu!’ e passava o lenço no rosto. ‘Uau, cara, tanta coisa pra escrever! Como ao menos *começar* a pôr tudo isso no papel sem desvios repressivos, sem se enrolar todo nessas inibições literárias e temores gramaticais...’”²²² (OR-BR, p.23).

²¹⁷ a young jaalkid shrouded in mystery (OR, p.3)

²¹⁸ for to him sex was the one and only holy and important thing in life (OR, p.4)

²¹⁹ He was simply a youth tremendously excited with life, and though he was a con-man, he was only conning because he wanted so much to live (OR, p.6)

²²⁰ always vaguely planning and never taking off. Dean is the perfect guy for the road because he actually was born on the road (OR, p.3)

²²¹ I was beginning to get the bug like Dean. [...] I began to learn from him as much as he probably learned from me. (OR, p.6)

²²² He watched over my shoulder as I wrote stories, yelling, “Yes! That’s right! Wow! Man!” and “Phew!” and wiped his face with his handkerchief. “Man, wow, there’s so many things to do, somany things to write!

Críticos como Ann Charters tomaram essa cena em toda a sua gravidade, interpretando-o como um dado biográfico. A importância que, no romance, Sal atribui a Dean como a principal fonte de inspiração para a criação da prosa espontânea acabou gerando o mito de que Kerouac teria desenvolvido seu estilo definitivo em decorrência principalmente de seu encontro efetivo com Neal Cassady. Soma-se a isso a relevância conferida a uma carta que Neal enviou para Kerouac no dia 23 de dezembro de 1950, narrando em tons frenéticos a história de seu envolvimento erótico com duas mulheres. O texto, conhecido como a “Carta de Joan Anderson e Cherry Mary”, por muito tempo foi dado como perdido, mas foi reencontrado recentemente, em dezembro de 2014. Em resposta a Cassady, Kerouac chegou a afirmar que a carta de 13 mil palavras poderia estar elencada “entre as melhores coisas já escritas na América [...] tão boa quanto as inacreditavelmente boas ‘Memórias do Subsolo’ de Dostoievsky”²²³ (SLI, p.242).

Ann Charters (SL1, p.242) chegou a afirmar que a carta de Cassady teria ajudado Kerouac “a confiar em sua própria voz enquanto escritor e a se libertar das influências da ficção de Wolfe, para que ele pudesse escrever o que ele chamou posteriormente de ‘romances de histórias reais’ baseados em sua experiência direta, como em *On the Road*”. Tal constatação se justificaria, em grande parte, pela diferença entre o tom wolfeano de *The Town and The City* e o tom mais frenético que Kerouac descreve em *On the Road* como o tipo de linguagem característica de Dean Moriarty.

Mas se analisarmos com mais atenção a experiência literária de Kerouac como um todo, constataremos que a influência da prosa de Cassady não foi tão definitiva quanto parece à primeira vista. Em primeiro lugar, porque Kerouac vinha desenvolvendo insistentemente a partir de suas leituras de Goethe e Spengler, desde 1940, considerações a respeito do caráter confessional da obra de arte moderna. A noção de que as mais elevadas obras expressam formalmente uma ânsia faustiana pela experiência viva já está dada desde o início da década de 1940. Mesmo a influência determinante de Wolfe deve ser compreendida em vista dessa busca mais geral pela realização do modelo de obra de arte orgânica, inaugurado pelo romantismo.

Não foi Neal Cassady que apresentou a Kerouac, por meio da carta, uma solução formal que teria definido a tendência autobiográfica de sua prosa. Ao contrário, Kerouac *reconhece* neste texto a realização dos preceitos que ele já toma como característicos

How to even *begin* to get it all down and without modified restraints and all hungup on like literary inhibitions and grammatical fears...” (OR, p.7)

²²³ I thought it ranked among the best things ever written in America [...] almost as good as the unbelievably good “Notes from the Underground” of Dostoevsky.

da obra de arte mais elevada: aquela que realiza a completa fusão entre arte e vida por meio da confissão de um destino, de um vir-a-ser. Além disso, é muito mais provável que tenha sido Cassady quem tomou Kerouac como uma inspiração. Se a “Carta Joan Anderson e Cherry Mary” foi escrita como uma confissão autobiográfica, foi possivelmente porque Cassady e Kerouac, além de outros escritores da geração beat, compartilhavam das mesmas referências teóricas e literárias, dentre elas Spengler.

Se a partir de *On the Road*, Kerouac opta por escrever espontaneamente sobre sua própria vida, livrando-se completamente de qualquer resquício de ficcionalidade, é porque esta solução formal é entendida por ele como uma radicalização de preceitos já presentes no Fausto de Goethe, que Spengler toma como a mais alta obra literária do ocidente. A ânsia faustiana por abandonar o conhecimento acadêmico e lançar-se ao mundo da experiência, onde se escondem os mistérios da vida, é retomada tematicamente por Kerouac em *On the Road* a partir do contraste entre o tipo intelectualizado de Sal Paradise e a figura do pícaro “versado no bem e no mal” que é Dean Moriarty. Sal é o homem de puro intelecto que anseia pela experiência da estrada, e Dean é o viajante nato que deseja tornar-se um intelectual: o encontro entre estes dois personagens simboliza, em termos narrativos, a própria fusão entre “imaginação” e “instinto” que Kerouac toma, desde muito cedo, como a essência da obra de arte romântica.

Cassady é sim determinante para Kerouac, mas muito menos por ter sido uma influência literária, e muito mais por ter simbolizado, ele mesmo, aquela experiência vital fugidia que o homem de gênio faustiano anseia capturar em sua obra. Ele foi importante principalmente por ter se adequado a um certo núcleo temático que Kerouac já desenvolvia antes de conhecê-lo: uma importância, portanto, muito mais temática que formal. Basta nos atentarmos ao simples fato de que *O Primeiro Terço*, único livro publicado por Neal Cassady, passa muito longe de se aproximar do deslumbre barroco e da consciência rítmica singular que a prosa poética de Kerouac exhibe. Cassady é um prosador, Kerouac, um poeta. Além disso, essa urgência faustiana expressa tanto por Sal quanto por Dean em *On the Road* também caracteriza os personagens principais de outros textos que Kerouac escreveu antes de seu encontro efetivo com Cassady. Mesmo que exista uma diferença fundamental entre a ficcionalidade de *The Town and the City* e o “romance de história real” que é *On the Road*, o tema central da formação do escritor na busca pela plenitude de seu ser se mantém como o núcleo comum dos dois textos e, inclusive, de outros manuscritos mais antigos que os precedem.

Uma análise desses romances engavetados nos revelará que, a despeito de uma diferença no tom poético da linguagem, que Kerouac sentiu como uma epifania em 1951, a estrutura narrativa de *On the Road*, onde um intelectual melancólico abandona seu lar em busca novas experiências, já estava consolidada ao menos 15 anos antes da publicação do romance. Isso se deve certamente à influência precoce do Fausto de Goethe, que Kerouac havia lido antes mesmo de ingressar na Universidade de Columbia, quando reservava um dia da semana para ler os clássicos da literatura universal na Biblioteca Pública de Lowell. A biógrafa Joyce Johnson (2012, p.61) chama atenção para a determinante influência da obra goetheana nessa época:

O Fausto de Goethe foi uma grande descoberta, introduzindo Kerouac ao conceito de dualidade e concedendo-lhe uma nova maneira de pensar sobre si mesmo. “Acredito que”, reflete Fausto, “existem dois de mim, irreconciliados. Um se agarra à Terra sensualmente com seu corpo inteiro, enquanto o outro eleva-se com toda a sua força às abóbadas da bem-aventurança”. Fascinado pelo desejo de Fausto de experimentar “tudo o que é dado à humanidade” e pela barganha com o demônio em troca de conhecimento e poder, Jack adicionou *faustiano* ao seu crescente vocabulário e começou a pensar em dedicar-se à sua arte.

Como veremos, a busca por conciliar essas “duas metades” que Fausto reconhece em si mesmo será o tema principal dos primeiros romances e novelas que Kerouac escreve antes da criação de *The Town and the City*.

4.2.1 Viagem pelo Vasto Mundo: *The Haunted Life* e *The Sea is My Brother*

O primeiro desses textos é o fragmento de romance inacabado *The Haunted Life*, escrito em 1944, mas apenas publicado postumamente em 2014. Essa narrativa de inspiração autobiográfica é fortemente marcada pela influência de três autores que Kerouac considera uma “trindade” de “grandes escritores americanos”: Thomas Wolfe, William Saroyan e Albert Halper. Em um caderno de 1942, Kerouac explica as razões que os tornam interessantes: “Porque suas palavras coincidem com seus feitos; não a grande oratória de um Roosevelt, um M. Anderson – não o vazio de um Ray Boyle... mas a forte vitalidade de carne & sangue, lembrança & realidade. Sincera, honesta e verdadeira ânsia de captar a realidade, de entendê-la. Sinceridade última! Louvados sejam eles...”²²⁴ (NYPL, 6.67). Vê-se que

²²⁴ Because their words coincide with deed; not the grand oratory of a Roosevelt, a M. Anderson – not the emptiness of a Ray Boyle... but the strong, flesh & blood vitality, record & reality. Sincere, honest, truthful,

mesmo o interesse de Kerouac pelos escritores de seu próprio país não contradiz aquilo que ele capta de sua interpretação romântica do Fausto. O que ele mais admira nessa trindade americana é que eles foram capazes de expressar em suas obras aquela vontade de potência que constitui o tema principal da tragédia de Goethe.

Seguindo o exemplo desses escritores, *The Haunted Life* expressa a tentativa de Kerouac em captar a essência do modo de vida americano ao narrar a vida de um jovem aspirante a escritor. A estória se passa em Galloway, cidade ficcional inspirada em Lowell, onde Kerouac nasceu. O personagem principal, Peter Martin, aparece no começo do romance em sua casa ouvindo as reclamações de seu pai, Joe Martin, um velho viúvo e amargurado que blasfema injúrias contra minorias étnicas, responsabilizando-as pela decadência de seu país. Joe também sofre pela ausência de seu outro filho, Wesley Martin, um tipo boêmio que preferiu abandonar a família para se tornar um viajante ainda quando Peter tinha apenas dez anos de idade. Peter sabe muito pouco sobre esse misterioso irmão: “Ele tinha um irmão, claro, Wesley Martin; mas Wesley Martin era uma sombria e assombrada lenda. Wesley não voltava para casa já há nove ou dez anos. Ele era um marinheiro”²²⁵ (HL, p.35).

A razão que levou Wesley a abandonar o conforto do lar foi sua consciência pesada; ele se sentia responsável por um acidente de trânsito em que uma mulher ficou com a face deformada e um homem perdeu dois dedos. Joe Martin é quem conta a Peter a história do irmão: “Wesley mesmo não ficou muito machucado, o que foi pior pra sua consciência. Ele era um rapaz sensível...”²²⁶ (HL, p.35). Mas, além disso, Joe reconhece que seu filho era, como todos os Martins, um sujeito “inquieto”, admitindo que, quando jovem, também “sempre quis viajar ao redor do mundo num navio cargueiro”²²⁷ (HL, 36). O tema da urgência faustiana já se anuncia aqui a partir da maneira como Joe descreve essa “inquietude” de Wesley como uma disposição própria da família Martin. Não é à toa, portanto, que Wesley decide lançar-se ao mundo para fugir do estado melancólico em que se encontrava por sentir-se responsável pelo acidente de trânsito; essa fuga é entendida por Kerouac como semelhante àquela de Fausto, cuja ânsia de experimentar a vida decorre da tentativa de preencher um sentimento de vazio profundo.

eager to grasp reality, to understand. Ultimate sincerity! Praise be for them... (NYPL, 6.67) Because their words coincide with deed; not the grand oratory of a Roosevelt, a M. Anderson – not the emptiness of a Ray Boyle... but the strong, flesh & blood vitality, record & reality. Sincere, honest, truthful, eager to grasp reality, to understand. Ultimate sincerity! Praise be for them... (NYPL, 6.67)

²²⁵ He had a brother, surely, Wesley Martin; but Wesley Martin was a dark and haunting legend. Wesley had not been home for nine or ten years. He was a seaman.

²²⁶ Wesley himself was'nt hurt much, which made it worse for his conscience. He was a sensitive lad...

²²⁷ I've always wanted to travel around the world in a freighter myself.

A influência de Spengler também se faz visível aqui na oposição entre o velho amargurado Joe, preso na cidade de Galloway, e a inquietude do jovem Wesley que, ao contrário de seu pai, teve a coragem de realizar o sonho juvenil de viajar pelo mundo como marinheiro. Em uma nota preparatória para o romance, Kerouac (NYPL 8.33) afirma que o discurso melancólico de Joe, em que lamenta pela América não ser mais a mesma dos tempos de sua juventude, deve introduzir o tema do “medo de mudança”. Segundo essas notas, Peter deveria concluir daí que “as chamas da nova vida emanam das cinzas da antiga: isso é o bastante para que ele seja induzido a se esforçar pela criação de uma nova vida, com sua própria forma. O mundo que a ele foi dado [...] era um mundo bom, mas desapareceu, como ocorre com todos os mundos, e desapareceu rapidamente, como ocorre na guerra: e agora ele precisa fazer o seu próprio mundo”²²⁸ (NYPL, 8.33). Aqui, os impulsos individuais de Peter se ligam organicamente ao destino histórico da América. Para que Peter não se deixe abalar pelo “medo de mudança”, ele precisa aceitar que toda a existência é fadada ao declínio, que toda a vida carrega em si o trágico destino da morte.

Além disso, o sonho de abandonar o lar em busca de novas experiências aparece não só como uma disposição natural consanguínea, comum a todos os homens da família Martin, mas também como um impulso próprio da juventude. Seguindo uma intuição spengleriana, Kerouac trata o jovem irmão “misterioso” como símbolo da vida enquanto um vir-a-ser preñado de possibilidades, enquanto o pai sedentário, tagarela e previsível simboliza a decadência, o destino que está mais próximo da extinção das forças criadoras. O título do romance, “A vida assombrada”, indica precisamente que a narrativa será marcada por essa visão trágica em que toda a passagem da juventude para a maturidade se dá nesse movimento de declínio: “*The Haunted Life* será um livro muito triste. Não poderia ser de outra forma: a juventude está chocada pela maturidade, mas a guerra acrescenta a este choque o suficiente para matar a juventude para sempre e criar uma geração de jovens senis, os tristes jovens-senis de F. S. Fitzgerald e E. Hemingway”²²⁹ (NYPL, 8.33).

A imagem que Peter tem de seu irmão como uma “sombria e assombrada lenda”, prefigura de modo determinista o seu próprio destino, que é o de também abandonar o seu lar e se tornar um marinheiro. Assim como o irmão e o pai, que quando jovens sentiram a

²²⁸ the fires of new life spring from the ashes of the old: It means enough to him to induce efforts on his part to make a new life, of his own shaping. The world he was given [...] was a good world, but it faded, as all worlds do, and faded rapidly, as they do in war: and now he must make one of his own.

²²⁹ The Haunted Life will be a very sad book. It can't be otherwise: youth is shocked by maturity, but war adds to this shock enough to kill youth forever and create a generation of old young men, the sad young-old men of F.S. Fitzgerald and E. Hemingway.

vontade de errar pelo vasto mundo, o mesmo desejo será despertado em Peter ao contemplar o “trágico senso de juventude e solidão” da obra de Halper:

Peter encostou em sua cadeira, fechou os olhos, e tentou visualizar o jovem Albert Halper em Manhattan, hospedado em um albergue barato, os seus braços pesados, conduzido e angustiado por um pesado impulso vital. Algum dia, ele, Peter, irá alugar um quarto em Manhattan e sentar em uma cadeira mirando a parede de gesso flocada. Lá existiriam os desafios fundamentais da realidade! Lá ele se afundaria nos problemas do espírito (e do estômago), um jovem solitário, sem amigos na cidade grande, cuja principal ocupação seria a de extrair qualquer beleza que restou para ser vista e cheirada e tocada e sentida. Tal missão, despertando os instintos românticos que ele sabia ter herdado de algo essencialmente americano em sua infância, conservava um bilhão de possibilidades férteis. Ele deve tentar isso um dia!²³⁰ (HL, p.40)

Sendo um jovem aspirante a escritor, Peter se imagina seguindo os passos de Halper, autor que lhe serve de inspiração. Mas muito mais do que o mero seguir de um exemplo, os sofrimentos a que Peter pretende se lançar de bom grado tem sua origem em um “instinto romântico” próprio dos escritores americanos. Há aqui a pressuposição de que, por conterem em si algo “essencialmente americano”, tanto Halper quanto Peter deverão compartilhar de um destino semelhante: abandonar suas raízes para sentir na pele todo tipo de experiência que pode ser proporcionada pelo vasto mundo. O racismo spengleriano define aqui o vir-a-ser de Peter, em sua transição da Galloway da juventude à Nova York civilizada.

Após imaginar seu destino na cidade grande, Peter olha através da janela de seu quarto e contempla a noite de verão em Galloway. Segue-se uma longa descrição da paisagem da cidade, onde se estendem ao longe miríades de árvores e casas iluminadas, campos de baseball e ferrovias. A visão da cidade faz o narrador perguntar pelo o que uma cidade como essa pode oferecer à vida: “O que um homem faz num burgo como esse? Que oportunidades culturais floresceram, que ensinamentos e artes floresceram aqui?”²³¹ (HL, p.41). Peter se atenta aos cheiros e aos sons característicos de sua terra natal, o correr do rio e balançar dos galhos das árvores. A esta paisagem, que simboliza o mundo exterior, o narrador

²³⁰ Peter leaned back in his chair, closed his eyes, and tried to visualize the young Albert Halper in a cheap rooming house in Manhattan, his arms heavy, his spirit driven and wearied by a heavy, vital drive. Someday, he, Peter, would rent a cheap room in Manhattan, and sit in a chair to stare at the flecked plaster wall. There would be fundamental challenges of reality! There he would be pitted against the problems of the spirit (and of the stomach), a lonely youth, friendless in the great city, whose chief occupation would be that of ferreting out whatever beauty was left to be seen and smelled and touched and felt. A mission of that sort, appealing to the romantic instincts he knew he had inherited from something essentially American in his boyhood, held a billion fertile possibilities. He must try that sometime! (HL, p.40)

²³¹ What could a man do in a burg like this? What cultural opportunities flowered, what learning and art flourished here?

opõe o quarto de Peter, onde se amontoam seus livros, diários, cartas, pequenas lembranças da infância, discos de jazz, manuscritos literários, canetas e sua máquina de escrever. Tais objetos “manifestavam sua vida até o verão de 1941”. Esse espaço íntimo é a própria projeção de sua imaginação criadora, pois “se adequava à sua personalidade. Peter é do ‘tipo entocado’ [den-type]”²³². A oposição entre o quarto de Peter e a visão que ele experimenta da cidade é equivalente àquela de Fausto, que contempla a luz lunar que adentra seu quarto de estudos pela janela. Tal como na obra de Goethe, o ambiente fechado simboliza o espaço subjetivo do microcosmos, enquanto os campos abertos simbolizam o mundo macrocósmico da experiência. E, de fato, o narrador menciona textualmente que o quarto de Peter é um “covil faustiano” [Faustian dungeon] (HL, p.46).

Chama a atenção que a imensa quantidade de objetos que habitam o quarto de Peter se assemelha bastante àquela que constitui atualmente o próprio arquivo de Kerouac na Biblioteca Pública de Nova York. “Aqui estavam papéis e mais papéis, meticulosamente precisos, registrando para sempre na mente do garoto os frutos de sua estranha porém original imaginação”²³³ (HL, 43). Tal como o próprio Kerouac ao longo de sua experiência literária, o personagem Peter Martin arquivou suas criações “estranhas porém originais”. Junto a estes papéis de Peter se encontra seu primeiro romance, “escrito a mão num caderno, cem páginas sobre as aventuras de ‘Jack’ com ilustrações”²³⁴ (HL, p.43). Não se pode saber ao certo, mas é muito provável que esse “Jack” ficcionalizado por Peter Martin no romance seja uma referência ao próprio Kerouac. Tal como Kerouac criou o personagem Peter Martin baseado em sua própria experiência de vida, o aspirante a escritor Peter Martin cria um personagem ficcional que possui o nome real do autor de *The Haunted Life*.

Se essa interpretação for correta, será preciso reconhecer que Kerouac já experimentava, em 1944, com a possibilidade de gerar um curto-circuito entre o espaço solitário da criação e o texto final do romance. Mas diferente de *On the Road*, onde as fronteiras entre processo de criação e obra publicada se diluem a partir de um projeto de escrita espontânea que funde o gênero da autobiografia com o do *Bildungsroman*, em *The Haunted Life* essa diluição se dá, ao contrário, por meio de uma ficcionalização da experiência literária. Assim como Kerouac, em seus diários, tomou a ânsia por experiência de Fausto como símbolo da busca do artista de gênio pela obra de arte orgânica, Peter lamenta no

²³² It fitted his personality. Peter was the “den-type”.

²³³ Here were files upon files, painstakingly accurate, recording forever in the boy’s mind the fruits of a weird but original imagination.

²³⁴ And the first novel... printed by hand in a notebook, a hundred pages on the adventures of “Jack” with illustrations.

romance que se sente vazio por não ter se lançado ainda ao mundo da experiência. Só que, ao contrário de Fausto, cuja ânsia por experiência é despertada no auge do tédio da velhice, fazendo-o inclusive tomar, na cozinha da bruxa, a poção que o faz rejuvenescer, Peter a sente enquanto uma consciência de que ele precisa amadurecer, aceitando o seu envelhecimento; essa diferença se justifica pela influência de Spengler, para quem todo destino é um galgar da potência criativa da juventude em direção à estagnação da morte. Esta aceitação do caráter trágico da existência é revelada num diálogo entre Peter e seu amigo Garabed:

“Como está seu pai”, gracejou Garabed. “O mesmo de sempre, Bed. Um Coughlinite²³⁵ em seu coração. Parte de seu pensamento é lógico, talvez...” “Por exemplo?” “Aquela parte que um corretor de seguros sexagenário de New England deve ter, por comodidade... em contraste com aquela parte que dois garotos inexperientes como eu e você não deveriam ter”. “O que há de errado com nosso pensamento?” riu Garabed defensivamente, com a rosa em mãos. “No geral, é bom. Mas ainda não o *vivemos*. Nós apenas o pensamos...” “Pete, pelo amor de Deus, de onde você tirou *isso*? Você soa como meu próprio pai!”. “Eu não sei – eu tenho pensado. Eu odeio ser um intelectual inexperiente que menospreza seus ascendentes. Há algo... estranhamente inorgânico nisso, sei lá”²³⁶. (HL, p.49-50)

Aqui, Peter confessa a seu amigo armênio Garabed sua angústia em relação àquilo que falta em seu ser. Ambos os amigos são jovens e imaturos aspirantes a poetas, mas enquanto Peter experimenta essa sensação de que está envelhecendo, Garabed é um otimista ingênuo que acredita na fragilidade da vida, apegando-se assim à sua imaturidade. Quando conjecturam sobre o destino de Wesley, Garabed chega a dizer que, mesmo tendo se tornado um marinheiro e abandonado Galloway, o irmão de Peter talvez não tenha mudado nada em sua personalidade. O diálogo entre os dois amigos resume o tema do “medo de mudança” ao redor do qual, segundo os planos de Kerouac, o romance como um todo deveria gravitar. Enquanto Peter odeia a sua inexperiência, expressando a vontade de amadurecimento a que ele está fadado por ser tanto americano quanto membro da família Martin, Garabed valoriza a inocência da juventude, em tons sentimentais. É essa consciência de que é preciso amadurecer, abraçando o próprio destino, que fará Peter decidir abandonar Galloway.

²³⁵ Referência ao Padre católico Charles Coughlin, que na década de 1930 era conhecido pelos discursos políticos semanais que transmitia pelo rádio. Logo na primeira cena de *The Haunted Life*, o pai de Peter faz um comentário racista enquanto ouve um sermão político no rádio.

²³⁶ “How’s your father?” grinned Garabed. “Same as ever, Bed. A Coughlinite at heart. Part of his thinking is logical, I suppose...” “For instance?” “That part a sixty-year-old New England insurance salesman of commodious means should have... in contrast with that part two fresh kids like you and I should not have.” “What’s wrong with our thinking?” laughed Garabed defensively, flourishing the rose. “On the whole, it’s good. But we haven’t *lived*. We have only thought...” “Pete, for God’s sake, where did you pick *that* up? You sound like my own father!”. “I don’t know – I’ve been thinking. I hate to be a fresh intellectual who scorns his elders. There’s something... oddly inorganic about it, or something.”

O desejo de ultrapassar o limite do mero pensamento ao vivê-lo na prática irá se realizar quando Peter decidir alistar-se à marinha em vez de frequentar a Universidade. Mas para isso, ele deverá seguir o seu próprio destino, abandonando os planos de uma vida estável que o pai deseja para ele. Numa cena posterior, Peter dialoga com seu tio Dick, que lhe alerta para o fato de que continuar vivendo em Galloway e frequentar a universidade o faria se transformar em um corretor de seguros. Peter expressa então sua vontade de não reproduzir, em sua existência, o mesmo destino de seu amargurado pai:

Peter gritou, entre risos, “Corretor de seguros! Cara, eu não quero isso para mim”. “Veja só, tudo se resume à mesma coisa [...] Somos fracassados, nós dois. Estou envergonhado. Nós costumávamos dizer que iríamos para Hollywood algum dia, escrever, atuar, qualquer coisa que quisessem... porque diabos você acha que essas pessoas vão nos querer agora, nós não vimos nada, não estivemos em lugar nenhum, não vivemos e fizemos amor com donzelas da Polinésia, nada!” “Tá certo, Goethe, não perca a calma”.²³⁷

Dick é quem incentiva Peter a tomar as rédeas de seu próprio destino e abandonar o conforto de seu lar, assim como Fausto ao selar o pacto com Mefistófoles e escapar da angústia de seu quarto de estudos. Toda a ânsia de vida que Dick demonstra em seu discurso é o que faz Peter chamá-lo, em tons de piada, de “Goethe”. E no prosseguimento do diálogo, Dick irá lembrar Peter de que os grandes escritores que ele admira foram homens que “viveram a vida até o osso”. Esses são, para Dick, os românticos, cujo traço característico é a coragem de assumir seu próprio destino e, assim, sua vontade de potência:

“Os românticos têm mais coragem que os outros. Aqueles que riem dos românticos são apenas os bancários invejosos e escritores malsucedidos que se transformam em críticos literários. Um romântico é um realista que se entrega e vive para aprender mais sobre todas as coisas. Quem realmente conhece melhor o realismo do que o romântico? Vão perguntar isso pra você no Colégio de Boston, han? [...] Eu sou seu tio, apenas fique perto de mim e você aprenderá sobre tudo. Você não aprendeu uma única coisa desde que foi para o colégio. Eu ia mesmo ligar pra você outra noite pra te dizer isso.”²³⁸ (HL, p.81)

²³⁷ Peter shouted, laughing, “Insurance! Man, that’s no ambition of mine”. “It all amounts to the same, you’ll see”. Dick got up to get some more cookies and then regained his seat on the floor. “We’re flops, both of us. I’m ashamed. We used to say we’d go to Hollywood someday, write, act, anything they want... why hell, do you think these people will want us now, we’ve seen nothing, have been nowhere, have not lived and loved Polynesian maids, nothing!” “Okay Goethe, don’t lose your temper.”

²³⁸ “The romantics have more on the ball than the others. Those who laugh at the romantics are just jealous bank clerks and unsuccessful writers who become critics. A romantic is a realist who digs in and lives so that he can learn more about everything. Who really knows more about realism than the romantic? Will they ask you that question at Boston College, heh?”. “Pertinence, wisdom, Dick, and allied virtues”. “Sure! I’m your uncle, just stick close on and you’ll learn all about it. You haven’t learned a thing since you went to college. I was going to phone you the other night and tell you”.

Vê-se como o antiacademicismo de Kerouac, que muitas vezes foi interpretado apenas como uma reação histórica dos Beats à estética modernista de poetas como Pound e T. S. Eliot, não pode ser reduzido a um mero descaso para com a tradição. Pelo contrário, ele se sustenta sobre o projeto romântico de união entre arte e vida, que Kerouac assimila a partir de suas considerações sobre Fausto. Assim como o Doutor sela seu pacto com Mefistófoles por conta da profunda desilusão que sente em relação às limitações do conhecimento acadêmico, Peter Martin decide seguir a sugestão de Dick, alistando-se à marinha e viajando pelo vasto mundo. Trata-se de uma opção ética pelo conhecimento orgânico, holístico, baseado na experiência, em detrimento do conhecimento inorgânico, inútil, analítico, dos críticos literários e dos escritores realistas. Assim, ao seguir o exemplo de Fausto, Peter opta por seguir o seu próprio destino histórico, e não o de seus pais; desse modo, ele diz o “sim” à sua própria geração, aceitando que o tempo acarreta em mudanças, em transformações. Ele repete o gesto de seu irmão Wesley, além de negar a vontade de seu pai, que planejava ingressar o filho na vida acadêmica: “Ontem, por exemplo, no bar com seu pai, Peter sentiu um ressentimento nada pequeno ao conversar sobre seu futuro enquanto um atleta do Colégio de Boston. Na verdade, o que significavam aquelas coisas a quem leu o *Fausto* com inveja em seu coração[?]”²³⁹ (HL, p.87).

A semelhança formal entre os personagens Dick, de *The Haunted Life*, e o Dean Moriarty, de *On the Road*, ficam aqui evidentes. Ambos são as encarnações do espírito romântico, que ambicionam alcançar uma sabedoria de vida, expressando assim a vontade de potência própria do homem faustiano. Tal como Peter é convencido por Dick a alistar-se à marinha, Sal Paradise é sempre conduzido por Dean Moriarty de volta às estradas da América, na busca por uma experiência de vida que é capaz de fazê-lo transformar-se, amadurecer. Esta homologia formal entre os personagens do romance inacabado de 1944 e do romance que consagrou Kerouac como o “rei dos Beats”, já está dada em sua experiência literária muito antes da publicação do livro autobiográfico. Antes mesmo de ter utilizado o termo “Geração Beat”, Kerouac já havia procurado retratar um certo hedonismo de sua própria geração através de seus personagens ficcionais.

Outros romances engavetados de Kerouac anteriores a *The Town and The City* apresentam a mesma estrutura narrativa em que um intelectual decide abandonar a vida acadêmica para viajar pelo vasto mundo da experiência. Em *The Sea is my Brother*, Kerouac

²³⁹ Yesterday, for instance, in the bar with his father, Peter had felt no small resentment at the talk of his future as a Boston College track athlete. Actually, what were those things to one who read Faust with envy in his heart[?];

narra a história de um velho professor da Universidade de Columbia, Bill Everhart, que decide alistar-se à marinha durante a Segunda Guerra Mundial por influência de seu encontro num bar com um boêmio vagabundo, chamado justamente Wesley Martin. No romance, Everhart se sente vazio ao perceber que levava uma “existência nova-iorquina casualmente civilizada”:

Ele tinha estudado muito e provara ser um estudante brilhante. Mas a inquietação que havia supurado em seu ser loquaz ao longo dos anos como professor-assistente de inglês, uma imprecisa picada no decorrer de seus dias mais ou menos insensíveis e presunçosos, agora o acometia num afluxo de acusação. O que é que ele estava fazendo com a sua vida? Ele nunca se afeiçoara a mulher alguma, fora os alegres e promíscuos relacionamentos que mantinha com várias moças nas proximidades de seu círculo. Outros na universidade, ele agora considerava com uma ponta de remorso, tinham se tornado adequadamente acadêmicos, vestiam boas roupas com o fastio orgulhoso de jovens professores, arranjaram esposas, alugavam apartamentos dentro ou perto do campus e começavam a levar vidas sérias, com propósitos, tendo em mente promoções e títulos honoríficos e uma genuína afeição por suas esposas e filhos. Mas ele havia corrido de um lado a outro nos últimos seis anos vestindo seu manto de gênio, um entusiasmado jovem pendante [sic] com teorias espalhafatosas, roupas surradas e uma convicção descarada na arte da crítica. Ele nunca tinha parado para estimar qualquer coisa que não fosse o mundo. Ele nunca realmente prestara a mínima atenção em sua própria vida, exceto para usar sua própria liberdade como um meio de discutir o tema da liberdade. Sim, ele era o Everhart que dissera para seus alunos, certa manhã triunfal em que a neve açoitava as janelas, que a arte era a revolta dos livres...²⁴⁰ (SMB-BR, p.55)

O tédio experimentado por Everhart, aqui, decorre justamente da consciência súbita de que ele era um professor universitário que tinha dedicado toda sua vida ao cultivo de um conhecimento puramente teórico. Apesar de possuir, dentro de si, a disposição para a liberdade, ele nunca se deu ao trabalho de tomar as rédeas de seu próprio destino. Ele percebe assim a vacuidade de sua profissão de crítico literário. De que adiantava

²⁴⁰ He had studied hard and proved a brilliant student. But the restlessness which had festered in his loquacious being through the years as assistant professor in English, a vague prod in the course of his somehow sensationless and self-satisfied days, now came to him in a rus o accusal. What was he doing with his life? He had never grown attached to any woan, outside of the gay and promiscuous relations he carried on with several young ladies in the vicinity of his circle. Others ar the university, he now considered with a tinge of remorse, had grownpropely academic, worn good clothes with the proud fastidiousness of young professors, gotten themselves wives, rented apartments on or near the campus, and set about to lead serious, purposeful lives with an eye to promotions and honorary degrees and a genuine affection for their wives and children. But he had rushed around for the past six years clad in his cloak of genius, an enthusiastic young pendant [sic] with loud theoires, shabby clothing, and a barefaced conviction in the art of criticism. He'd never paused to appraise anything but the world. He had never really paid any attention to hiw own life, except to use his own freedom as a means to dicuss the subject of freedom. Yes, he was Everhart who had told his classes, one triumphant morning when the snow lashed against the windows, that art was the revolt of the free... (SB, p,40)

ele ensinar aos alunos uma noção abstrata de liberdade, se ele mesmo não consegue mais se sentir efetivamente livre? Tal como Peter Martin em *The Haunted Life*, e Sal Paradise em *On the Road*, Everhart decide abandonar sua cidade e se lançar ao vasto mundo em decorrência da mesma sensação melancólica de Fausto em seu gabinete de estudos. Essa ânsia por experiência, que já faz parte de sua pré-disposição, aguardava apenas pelo convite de Wesley Martin, esse sujeito boêmio, jovem, mulherengo e completamente alheio ao ambiente acadêmico, mas que por isso mesmo guarda dentro de si a mais pungente vontade de potência. O encontro entre os dois personagens, tal como o de Sal Paradise e Dean Moriarty, simboliza também a fusão entre arte e vida que a obra romântica deve expressar.

Em uma nota de preparação para *The Sea is my Brother*, Kerouac chega a comentar que a diferença entre os dois personagens simboliza, na verdade, dois aspectos de sua própria personalidade, que se desdobraram no processo de sua maturação enquanto artista. Nessa nota, pode-se perceber que, tal como o Peter Martin de *The Haunted Life*, Kerouac se dá conta desta sua dualidade por perceber que “já era velho demais para persistir em meus modos infantis”²⁴¹ (SMB-BR, p.19):

Assim, num lado, o menino solitário meditando sobre sua “rica vida interior”; e, no outro, o campeão da vizinhança jogando bilhar no clube. Estou convencido de que não deveria ter escolhido essas duas personalidades não tivesse sido eu um imenso sucesso nos dois divergentes mundos-personalidade. É um acontecimento bastante raro... [...] Naturalmente, meu lado mundano vai piscar para os rabos de saia, soprar a espuma de uma caneca e brigar num estalar de dedos. Meu eu esquizoide, em outra ocasião, vai escarnecer, escapulir furtivamente e cismar em algum lugar escuro. Passei por todo esse trabalho, descrevendo a minha dupla personalidade, por um propósito além do egocentrismo. Em meu romance, veja, Everhart é o meu eu esquizoide, Martin, o outro; os dois combinados colocam em funcionamento a gama paralela da minha experiência. E em ambos os casos, o esquizoide recomendará prometeísmos (se é que posso cunhar a expressão), e o outro eu (Wesley Martin) atuará como agente de estímulo – E como em todas as minhas obras, “O Mar é meu irmão” vai afirmar a presença da beleza na vida, beleza, drama e significado...²⁴² (SMB-BR, p.19-20)

²⁴¹ I knew I was too old to persist in my boyhood ways.

²⁴² Thus on the one side, the solitary boy brooding over his “rich inner life”; and on the other, the neighborhood champ shooting pool down at the club. I’m convinced I shoudn’t have picked up both these personalities had I not been an immense success in the two divergent personality-worlds. It is a rare enough occurrence... [...] Naturally enough, my worldly side will wink at the wenches, blow foam off a tankard, and fight at the drop of a chip. My schizoid self, on another occasion, will sneer, slink away, and brood in some dark place. I’ve gone to all this trouble, outlining my dual personality, for a purpose besides egocentricity. In my novel, you see, Evenhart is my schizoid self, Martin the other; the two combined run the parallel gamut of my experience. And in both cases, the schizoid will recommend Prometheanism (if I may coin the phrase), and the other self (Wesley Martin) will act as the agent of stimulus – And as in all my other works, “The Sea is My Brother” will assert the presence of beauty in life, beauty, drama, and meaning... (SMB, p.10) (NYPL, 8.20)

Seria tentador, aqui, tomar essa nota de Kerouac ao pé da letra para empreender uma leitura psicológica de sua obra. Essa confissão de que ele percebe a si mesmo como um ser cindido por dois mundos, um da solidão meditativa, e outro como sujeito que age segundo seus impulsos vitais, no entanto, remete ao modelo de obra de arte orgânica como expressão simultânea de “imaginação” e “instinto”. O encontro entre Everhart e Wesley sintetiza, em termos formais e narrativos, a própria demanda de união entre arte e vida que Kerouac persegue ao longo de sua experiência literária. Quando o intelectual Everhart decide seguir o boêmio Wesley como marinheiro em direção à Groelândia, nada mais ele está fazendo do que se apossar de seu próprio destino, realizando aquela disposição para a liberdade que, no ambiente acadêmico, só existe enquanto um mero vir-a-ser incapaz de realizar-se. Por isso, o “prometeísmo” de Everhart – seu destino potente de artista – se realizará plenamente apenas quando for estimulado pelo “agente” Wesley Martin. É este mesmo núcleo temático que se tece em torno do encontro entre Sal Paradise e Dean Moriarty, em *On the Road*.

A maturação do artista a partir de sua experiência com o mundo, onde atualiza aquelas propensões e anseios cultivados no espaço da solidão, não é simplesmente o produto de uma disposição “psicológica” natural de Kerouac, mas faz parte de sua tentativa de captar simbolicamente o próprio ser da obra de arte de romântica. Não devemos pressupor, portanto, que uma psicologia profunda de Kerouac se cristaliza na linguagem de seu romance, mas sim que é a própria busca pela forma mais elevada de arte que faz ele refletir sobre si mesmo nos termos de uma dualidade entre o âmbito da experiência mundana e o âmbito da reflexão introspectiva. A ânsia por experiência que abate o aspirante a artista na solidão ocorre, precisamente, porque o espaço da imaginação é o da vida enquanto pura potência, puro vir-a-ser, que tende a se realizar no mundo da experiência. A união entre arte e vida se dá quando o artista se apossa de seu próprio destino, não mais sendo a vítima de acontecimentos casuais, mas realizando seus desígnios íntimos – ou, em outras palavras, tornando-se o que se é.

Certamente, não se pode negar que tanto os romances de juventude quanto *On the Road* são textos diretamente influenciados por acontecimentos reais da vida de Kerouac. Sabe-se muito bem que ele também se alistou para a marinha e viajou num navio cargueiro durante a Segunda Guerra Mundial; e sabemos também que a imagem do intelectual preso ao seu quarto, na ânsia de se lançar ao mundo da experiência, é um retrato fiel da maneira como Kerouac concebia a si mesmo enquanto um escritor dedicado à própria obra. Mas a análise da experiência literária revela que não são os acontecimentos biográficos que

determinam, por si só, a escrita dos romances, mesmo aqueles que não se pretendem ficcionais. Muito mais determinante é a maneira como Kerouac adequa essas experiências de vida às estruturas da obra de arte orgânica e do *Bildungsroman*.

É isso que faz com que personagens ficcionais inspirados em diferentes indivíduos reais possuam uma mesma função narrativa dentro dos textos. Por isso, a maneira como a crítica biográfica tomou ao pé da letra a influência de Neal Cassady sobre a prosa espontânea de Kerouac deve ser reavaliada. Não foi Cassady que inspirou Kerouac a escrever *On the Road*; pelo contrário, o fascínio de Sal Paradise pela pungente vontade de potência de Dean Moriarty se ajusta ao complexo temático da urgência faustiana, que conduz o projeto de criação de um “grande romance americano”. Não foi o espírito aventureiro de Cassady quem inspirou Kerouac a escrever um romance de viagens; foi antes Kerouac quem identificou nesse espírito de Cassady a essência da obra de arte romântica.

4.2.2 A Formação do Poeta Faustiano: *Orpheus Emerged*

Orpheus Emerged é outro texto de Kerouac, também de 1944, em que o encontro entre dois personagens simboliza o mesmo núcleo temático da fusão entre imaginação e instinto. No entanto, enquanto *The Haunted Life* e *The Sea is My Brother* são romances com um tom mais realista, inspirado em fatos reais da vida de Kerouac, *Orpheus Emerged* é uma narrativa alegórica em que se pode perceber certos elementos de fantasia. Segundo as notas de preparação, a história se passa numa grande cidade imaginária “chamada Ocidente, na terra de Promethea – ou vice e versa”²⁴³ (OE, p.156) (NYPL, 53.2). Não é preciso muito esforço, porém, para perceber que essa cidade é baseada em Nova York, e que o romance é uma ficcionalização da experiência de Kerouac em sua convivência com os amigos intelectuais e boêmios que conviveram com ele aos redores do campus da Universidade de Columbia, como Lucien Carr, Allen Ginsberg e William Burroughs. Portanto, ainda que fantasioso, *Orpheus Emerged* também é um romance de inspiração autobiográfica.

O tema central da narrativa é busca do artista pela “nova visão”. O título “Emergência de Orfeu” remete ao processo de formação do artista genial, que abandona sua compreensão meramente formal da escrita literária, formando-se através das experiências da loucura, do sofrimento e do amor. Nas notas de preparação, Kerouac afirma que Michael, personagem principal do romance, deve “transcender as emoções humanas, alcançando as de

²⁴³ A large city called West, in the land of Promethea – or vice versa.

Deus – emoções de criação, ou de Eternidade, etc” (OE, p.157) (NYPL, 53.2); para isso, ele precisa “abandonar seu eu-humano, Paul, e se lançar às Mais Altas Regiões”.

Mas lá ele se vê perdido, sozinho, e distante de seu próprio elemento: seu eu-espécie, em termos biológicos, o segura. Um peixe tentando viver fora d’água, sozinho em meio ao ar, M. descobre que sua vida existe inquestionavelmente em termos humanos: ele não pode ser Deus, ou ser como Deus, porque Ele não é humano. Isso o faz perceber que o mais alto estágio que ele pode alcançar é o de “Lira de Deus”, e no sentido contemporâneo, o do homem ser um representante de Deus; “um encontro elevado...” Como Orfeu, o homem-artista, mais do que meramente homem, ou meramente Prometeu (o artista), ele alcança seu grande ímpeto de completude. *Isto* é uma ‘nova visão’ – possível apenas depois que a escuridão fria e turbulenta das Altas Regiões foi explorada. O poema “impulso de Deus” é chave para o sucesso de M. – mas ele ultrapassa este sucesso, e ainda assim o mantém, quando se direciona àquele de completude somada à visão.²⁴⁴ (OE, p.157-158) (NYPL, 53.2)

O deus grego Orfeu, patrono da poesia capaz de dar vida a objetos inanimados pelo poder de sua lira e que, além disso, desceu ao reino dos mortos, simboliza então a união perfeita entre as pulsões da vida e o talento para a arte por meio da experiência do sofrimento e da dor. Para alcançar a “nova visão”, o artista precisa se lançar às esferas do divino, abandonando seu eu-biológico, mas apenas para que se depare com seus próprios limites, retornando renovado ao mundo da experiência. Depois de se lançar aos mais sombrios abismos do âmbito supra-humano, o artista assume sua condição humana, estando pronto para experimentar as pulsões do amor e da vida plenamente. Segundo o esquema de *Orpheus Emerged*, a arte é capaz de despertar no homem uma nova disposição para a vida, fazendo assim com que supere o niilismo. Michael deixa de ser o mero artista (Prometeu) e emerge como o homem-artista (Orfeu), através de sua fusão com Paul. Isso se dá porque, como revelam suas notas sobre o romance, Kerouac concebe Michael como o “gênio But there he finds himself lost, lonely, and out of his element: his species-self, biologically speaking, holds him back. A fish trying to live out of water, on air alone, M. finds that his life exists unquestionably on human terms: he cannot be God, or be like him, because he is human. This makes him see that the highest state he can attain is that of the “Lyre of God”, and in a contemporaneous sense, that of God’s representative to man. “A high meeting...” As Orpheus, the artist-man, rather than merely man, or merely Prometheus (the artist), he achieves his great goal of wholeness. This is a “new vision” – possible only after the cold windy darkness of the High Regions have been explored. The “impulse of God” poem key to M.’s whole success – but he transcends, yet maintains, this success to that of wholeness plus vision.

¹ Michael – The genius of imagination & art, 22. Paul – the genius of life & love, 22.

da imaginação e da arte”, e Paul como o “gênio da vida e do amor” (NYPL, 53.2) (OE, p.155)²⁴⁵.

Algumas notas de Kerouac deixam claro, também, que tal distinção se baseia na dicotomia de Nietzsche entre o dionisíaco e o apolíneo. Por exemplo, nesta em que o encontro de Michael com a experiência do amor é interpretado a partir da dicotomia

²⁴⁴ But there he finds himself lost, lonely, and out of his element: his species-self, biologically speaking, holds him back. A fish trying to live out of water, on air alone, M. finds that his life exists unquestionably on human terms: he cannot be God, or be like him, because he is human. This makes him see that the highest state he can attain is that of the “Lyre of God”, and in a contemporaneous sense, that of God’s representative to man. “A high meeting...” As Orpheus, the artist-man, rather than merely man, or merely Prometheus (the artist), he achieves his great goal of wholeness. This is a “new vision” – possible only after the cold windy darkness of the High Regions have been explored. The “impulse of God” poem key to M.’s whole success – but he transcends, yet maintains, this success to that of wholeness plus vision.

²⁴⁵ Michael – The genius of imagination & art, 22. Paul – the genius of life & love, 22.

nietzschiana: “Então, derramando uma grande lágrima, eu concederei a Michael um fracasso social, um completo fracasso social. (Indiretamente, até agora). Ele perde a sociedade e continua a buscar a si mesmo. O princípio que destrói seu propósito apolíneo é o amor dionísio, ambos concentrados, ambos, portanto, arte. (Esta é uma metáfora extremamente crua). A dualidade da vida: arte e amor(?)”²⁴⁶ (NYPL, 43.13). Nesse sentido, a fusão entre os dois personagens seria equivalente àquele “tornar-se uma obra de arte” que Nietzsche colocou como a tarefa do homem superior em *O Nascimento da Tragédia*.

Ao longo do romance, os dois personagens, ambos com 22 anos, entram em conflito diversas vezes, por serem essencialmente diferentes, ainda que em alguns momentos se possa perceber neles uma estranha semelhança. Este conflito dá pistas de que, na verdade, eles são duas metades cindidas de uma mesma pessoa. Michael é um poeta que se tranca em seu quarto e se afunda na loucura, sacrificando a própria existência em favor da poesia; possui uma “indiferença perante a vida”²⁴⁷ (OE, p.49), e seus relacionamentos amorosos são infelizes e insípidos. Paul, ao contrário, é um jovem hedonista, impulsivo, inquieto, que vive intensamente, embriagando-se em festas e zombando dos outros sempre que possível; envolto em mistério, só sabemos que ele veio “da estrada” do norte e que há algo “em seu passado que o impulsiona como um louco. Ele é a personificação do homem demoníaco!”²⁴⁸ (OE, p.21); ele ingressou recentemente na comunidade universitária para conviver com intelectuais, e se sente ansioso por ver todos os livros da biblioteca que ele ainda não leu; seu amigo Leo o chama, por isso, de um “Fausto às avessas”: “Levanta-se, Paul! Atravesse os campos sob a luz da lua e procure a Árvore Dourada do Conhecimento”²⁴⁹ (OE, p.20).

Aqui, Kerouac fala da “árvore do conhecimento” como o objetivo da busca de Paul pela completude, retomando a ideia da ânsia de Fausto pelo conhecimento absoluto que já havia comentado em seu estudo de Goethe de 1942 (NYPL, 6.66). Isso indica talvez que Paul seja um personagem cujo destino caminha na mesma direção, mas em sentido oposto ao de Michael: ambos possuem dentro de si uma ânsia por completude, mas o caminho que a ela conduz é precisamente o inverso. Paul pretende realizar seu destino por meio do estudo das obras da literatura universal que repousam na biblioteca da universidade e que representam o conhecimento teórico do intelectual; já Michael pretende captar a essência da vida por meio de sua criação poética, que ele acredita expressar as pulsões da vida, mas que

²⁴⁶ So, shedding a big tear, I bestow upon Michael social, complete social failure. (Vicariously – so far). He loses society and proceeds to find himself. The principle that destroys his Appolinean purpose is Dionysian love, both concentrating, both therefore art. (This is an extremely raw metaphor). Life’s duality: art and love (?).

²⁴⁷ general indifference towards life

²⁴⁸ Paul has something in his past that drives him like a madman. He is daemonic man personified!

²⁴⁹ “Arise, Paul! Come across the moonlit fields and seek the Golden Tree of Knowledge”.

na verdade são tão somente ideias abstratas. Nenhum dos dois conseguirá alcançar a completude enquanto estiverem cindidos; apenas sua fusão completa, ao final do romance, irá realizar seus destinos de transformação plena de suas existências.

A oposição simétrica entre os dois personagens lembra a oposição entre Fausto e Mefistófoles. Michael é o intelectual introspectivo que vive em razão unicamente da criação de sua obra poética, que ele acredita ser capaz de fazê-lo tornar-se um com Deus; Paul é o homem impulsivo que, como uma espécie de anjo da guarda, orienta Michael para o retorno ao mundo da experiência, criticando sempre que possível sua ânsia por divindade. Assim, ele repete o conselho que Mefistófoles dá a Fausto ao alertá-lo de que “esse Todo, filho, | só para um Deus é feito” (GOETHE, 2013, p.175). Toda a narrativa gira em torno do destino desses dois personagens, que no fim se fundem literalmente num só homem anônimo, mas que Kerouac sugeriu em suas notas preparatórias o nome de Marcel Orpheus – aquele que “nunca é visto”. A fusão entre os dois personagens simboliza a união entre “instinto” e “imaginação” que Kerouac discutiu exaustivamente em seus diários da época e que constitui para ele a própria essência da arte romântica. Assim, a solução formal de Kerouac para dar conta do ideal da obra de arte orgânica é a de criar uma narrativa baseada na busca de um destino comum entre o “gênio da arte” Michael e o “gênio da vida e do amor” Paul.

Depois de passar por várias experiências de sofrimento, inclusive decepções amorosas, Michael se sente à beira de um ataque de nervos, estando prestes a enlouquecer. Seu amigo Leo lhe lembra então de uma máxima que Michael havia expresso em seus próprios poemas: “A dor é a lei da vida do artista [...] Foi isso o que Goethe disse. Suporte-a com sua fortitude!” (OE, p.117)²⁵⁰. Michael então confessa estar cansado de levar essa vida artística de sofrimento: “‘Fortitude!’, zombou Michael. ‘Que palavra enfadonha! Estou cansado de ouvi-la. Eu não quero ser corajoso, minhas emoções se opõem a isso; eu quero ser feliz!’”²⁵¹ (OE, p.117). Paralelamente, Paul vai tomar consciência de sua felicidade quando encontrar em seu quarto com Helen, uma bela mulher de cabelos negros que ele já conhecia e cujo retorno profético ele aguardava ansiosamente:

“Enfim você veio”, ele sussurrou. “Faz tanto tempo. Mas eu sabia que você viria. Oh, Deus! Estou tão feliz, tão completamente feliz! Veja!” ele clamou repentinamente, pulando do sofá e apontando para a pilha de livros sobre a mesa. “Veja só! Eu tenho estudado e aprendido por todo esse tempo, e encontrei todo tipo de estudantes inteligentes, amigos de Michael”. “Você

²⁵⁰ ‘Pain is the law of the artist’s life. [...] That’s what Goethe said. Bear it out with fortitude.’

²⁵¹ ‘Fortitude’, sneered Michael, “What a dull word! – I’m sick of hearing it. I don’t want to be courageous, my emotions are against it; I want to be happy.”

tem se sentido realmente feliz?”. “Não! Não! Isso, dizer isso, é difamar este momento. *Agora* estou feliz. Oh, Helen”, ele bradou, mudando o tom novamente por impulso, e deslizando pelo sofá ao lado dela. “Agora que você veio, agora que você veio... tudo vai acabar! Me diga que vai acabar!” “Vamos esperar”, ela disse devagar. “Esperar? Esperar? Pelo quê?... Por Michael? Ele nunca vem pra cá; ele nunca veio ao meu quarto. Apenas uma vez conversamos amigavelmente, na noite de uma festa em que eu não fui convidado, e ele queria saber se eu iria mesmo na festa. Eu pensei que aquele fosse o momento, mas nada aconteceu. E depois daquela noite, ele me deu dinheiro – ele ainda possui todo esse dinheiro que levou com ele – mas ele me jogou o dinheiro na cara, com desprezo. Helen, isso precisa acabar; precisa acontecer em algum momento”. “Ele virá essa noite”, disse Helen. “Talvez não.” “Nós vamos esperar por ele”²⁵². (OE, p.123-124)

O acontecimento que ambos aguardam ser realizado, quase que como uma profecia, é o encontro de Michael com Helen, que simboliza a redenção da existência do poeta pelo amor. O nome da personagem feminina é uma clara referência de Kerouac à figura de Helena de Tróia, que no *Fausto* de Goethe aparece como o próprio símbolo da experiência erótico-amorosa. Essa indicação foi feita pelo próprio Kerouac, em 1945, em uma nota onde rascunha o enredo de outro romance, *Galloway*, que deverá ter também um personagem principal chamado Michael que irá desfrutar de uma personagem chamada Helen: “O amor de Michael e Helen é também o amor de Fausto e Margarida”²⁵³ (NYPL, 9.61). Em *Orpheus Emerged*, Kerouac chega a falar dela como a “Rainha da Era Dourada”, “um símbolo de beleza, talvez o símbolo da beleza, ao modo de todos os poetas e artistas!”²⁵⁴ (OE, p.138).

Aqui se percebe de que modo Kerouac se apropria do mesmo complexo temático em torno de Helena que é desenvolvido pela tragédia de Goethe, onde a personagem mitológica aparece também como um símbolo máximo da beleza feminina. Mefistófoles faz menção a ela quando Fausto toma a poção da juventude que lhe reaviva os desejos sexuais: “Com esse licor na carne abstinência, | verás Helena em cada fêmea” (GOETHE, p.267). A frase prefigura o destino de Fausto, cujo envolvimento sexual com Margarida terminará

²⁵² “You’ve come at last,” he whispered. “It’s been so long. But I knew you’d come. Oh, God! I’m so happy, so damned happy! Look!” he cried suddenly, jumping up from the couch and pointing to a pile of books on the table. “Guess what? I’ve been studying and leaning all the while, and I’ve met all sorts of intelligent students, friends of Michael’s.” “Have you really been happy?” “No! No! That, to say that, is to defame this moment. Now I’m happy. Oh, Helen,” he cried, changing his tone again impulsively, and dropping on the couch beside her. “Now that you’ve come, now that you’ve come... it will all be over! Say that it will!” “We’ll wait”, she said slowly. “Wait? Wait? For what?... For Michael? He never comes here; he hasn’t come to my room. Only once he spoke a friendly word, the night of a party to which I wasn’t invited, and he wanted to know if I was going to come anyway. I thought that was the moment then, but nothing happened. And later that night, he gave me money – he still has all that money left he took with him – but he gave it to me scornfully. Helen, it’s got to stop; it’s got to happen some time!” “He’ll come here tonight”, Helen said. “He may not.” “We’ll wait here for him”

²⁵³ The love of Michael and Helen is also the love of Faust and Margaret.

²⁵⁴ a symbols of beauty, perhaps *the* symbol of beauty, in the manner of all the poets and artists!

tragicamente. Assim como a beleza de Helena despertou as disputas responsáveis pelos infortúnios da guerra de Tróia, o desejo sexual de Fausto por Margarida irá acarretar numa série de desgraças, que culminarão na sua sentença injusta à morte por infanticídio.

Mas, para além dessa abordagem trágica e erótica, que era comum também às versões do Fausto anteriores, como de Christopher Marlowe e Johann Pfitzer, Goethe se vale da beleza de Helena para tratar alegoricamente do próprio tema da criação poética. O comentador da edição crítica brasileira, Marcus Vinicius Mazzari (in GOETHE, 2013, p,548) lembra que, “se na tradição popular a formosa mulher, graças à magia mefistotélica, insinua-se no quarto medieval de Fausto apenas para saciar o seu desejo sexual, Goethe a faz adentrar o palco como heroína que representa a Antiguidade clássica em sua forma mais nobre”. No terceiro ato da segunda parte da tragédia, Fausto sela sua união com a mulher mais bela do mundo em uma cena de “fantasmagoria clássico-romântica”, eminentemente alegórica. Os acontecimentos dessa cena se passam no mero âmbito da imaginação, como que numa “peça dentro da peça” onde se dá uma explícita reflexão metapoética.

Goethe se vale da união amorosa entre Helena – símbolo do ideal estético grego da beleza – e Fausto – um ícone da cultura medieval – para abordar alegoricamente o tema da criação poética moderna, cujo ideal é a conciliação entre as tendências clássicas e românticas. A sensação de plenitude experimentada por Fausto ao lado de Helena nesse ato representaria, desse modo, não necessariamente o regozijo do prazer erótico, como no caso de sua relação anterior com Margarida, mas o júbilo do poeta ao criar a obra de arte mais elevada. Ainda segundo Mazzari (in GOETHE, 2013, p.629),

a felicidade vivenciada por Fausto nas duas últimas cenas do ato não se configura de modo algum como um “estirar-se num leito de lazer”, uma aceitação hedonista “do próprio Eu” em meio aos prazeres e gozos. Esse momento de máxima ventura é ao mesmo tempo utópico e atemporal, pois Fausto adentra uma Arcádia que antes de tudo, conforme formulado por Erich Trunz, revela-se enquanto íntima paisagem espiritual: a felicidade que Mozart terá experimentado ao concluir o *Don Giovanni*, ou o velho Goethe, ao perceber que conseguiria completar a obra de sua vida.

Não à toa, o fruto desse amor entre Helena e Fausto é o deus alado Eufóron, que serve à Goethe para personificar a própria imaginação poética. O voo mortal de Eufóron, em sua ânsia de alcançar alturas infinitas, atende simbolicamente ao poder da poesia de alçar-se às alturas da imaginação às custas de sua própria destruição. Tal como o orgulhoso Ícaro ao selar seu destino trágico na ânsia de alcançar o sol, o jovem Eufóron sobe saltitante as montanhas mais altivas, no intuito de avistar o infinito do horizonte. Seu gesto prepotente

contraria as súplicas de seus pais, Helena e Fausto, que lhe alertam do perigo. A busca do poeta pelas alturas é retratada por Goethe, nessa cena, através do ímpeto de liberdade de Eufóron, que se lança das montanhas por vontade própria, encontrando-se assim com seu destino mortal. Após a queda, o coro entoia um canto fúnebre, onde se expressam considerações de Goethe sobre os limites da condição humana, incapaz de alcançar plenamente as alturas mais divinas.

Se fugistes aos térreos ares,
 Nossa alma ainda te acompanha.
 Lástimas vãs não nos levas,
 Invejar-te é o nosso anelo,
 Na hora clara e na de trevas,
 Foi teu estro nobre e belo.

Para os térreos bens nascido,
 De alta origem, brioso ardor,
 Ceddo a ti mesmo perdido,
 Ah! Ceifado em tua flor!
 Do universo hauriste as dores,
 Penetraste da alma o Eu,
 Das mais belas fluíste amores
 E teu canto foi só teu.

Mas, indômito, correste
 A enredar-te em fatal teia;
 E, violento, assim rompeste
 Da moral e norma a peia.
 No alto intuito se redime
 Já no fim o ardente zelo;
 Aspiraste a um quê sublime,
 Mas não te foi dado obtê-lo.

Quem o obtém? – Questão sombria
 A que foge o augúrio, quando
 Todo um povo, em negro dia,
 Emudece, em dor sangrando.
 Canto fresco entooai! O colo
 Reerguei, que tão prostrado!
 Pois de novo os gera o solo,
 Como sempre os tem gerado. (GOETHE, 2013, p.727-729)

Goethe traçou aqui paralelos entre o destino trágico de Eufóron, personificação alegórica da poesia, com o de Lord Byron, aludindo inclusive em seus versos a acontecimentos de sua biografia, como sua morte prematura durante a guerra de independência da Grécia. À nossa análise, no entanto, importa apenas perceber de que forma Eufóron encarna a própria vontade de potência do homem de gênio romântico em sua ânsia

de fundir seu próprio ser com o infinito – a mesma que Fausto expressa, na primeira parte da tragédia, em seu quarto de estudos. Se, por um lado, foi Byron quem, em sua vida, de fato “hauriu as dores do universo”, “penetrou na alma o Eu” e desfrutou o amor “das mais belas”, por outro, esses versos apresentam também aquelas experiências fugidias que a obra de arte romântica pretende captar ao “romper com a moral”. As ânsias juvenis de Eufóron expressam precisamente esse aspirar por “um quê sublime” que caracteriza o anseio pelo ilimitado, tão típico do poeta romântico. A imagem da queda de Eufóron representa, então, o ímpeto poético pelas alturas divinas que se esbarra nos limites da finitude humana.

Ora, esse tema é retomado por Kerouac em *Orpheus Emerged* na cena em que Michael vaga pelas ruas da cidade embriagado sob a chuva, à beira da loucura. Quando chega em uma ponte, ele olha para baixo e cogita suicidar-se, amaldiçoando Deus por tê-lo criado: “‘Eu nunca aprovei seus métodos’, ele pensou. ‘É muito inconveniente, e muito frio – Mas eu selei meu pacto; eu selei meu pacto. Eu vou mostrar a ele – aquele que me envenenou! ‘Deus me envenenou!’, ele gritou de bem alto. ‘Vocês estão me ouvindo? Deus me envenenou com a sua maldita essência!’”²⁵⁵ (OE, p.133). Debaxo da ponte, Michael avista uma escuridão que “rodopiava vertiginosamente” – imagem que remete ao próprio abismo do caos original a que ele pretende se lançar, negando a própria existência.

No entanto, Michael não se joga da ponte imediatamente, pois sente a necessidade súbita de se encontrar com Paul para vingar-se do descaso que ele havia expresso a respeito de sua condição de artista fracassado. “Vou bater na janela dele e dizer que é chegada a sua hora! Vou espremer o pescoço daquele miserável até a morte, junto comigo!”²⁵⁶ (OE, p.133). Michael revela então plena consciência de que Paul é a sua outra metade, pois assassiná-lo significaria o mesmo que se matar. No assassinato desse outro de si mesmo, que é o “gênio da vida e do amor”, se condensa a ideia do suicídio por niilismo, aquela negação consciente da vida a que Fausto foi tentado em seu gabinete de estudos. É por isso, também, que Michael se coloca nesta cena como um inimigo de Deus e da criação divina, censurando-o justamente por ter depositado nele aquela essência que é sua própria vida e que ele, como poeta, foi incapaz de alcançar.

Lá, Michael discute com Paul, confessando o seu sentimento de impotência perante a vida. Paul agarra seu braço e insiste para que ele entre em seu quarto, rindo novamente dele, dizendo que tudo ficará bem. Michael então resmunga que foi vencido por

²⁵⁵ “I’ve never approved of this method”, the thought. ‘It’s much too inconvenient, and too cold – But I’ve made my pact; I’ve made my pact. I’ll show him – the poisoner!’ “God has poisoned me!” he suddenly cried out loud. “Do you hear me? God has poisoned me with his dammed essence!”

²⁵⁶ I’ll bang on his window and tell him his hour’s up! I’ll smother the wretched to death with me!

Deus, não estando pronto para retornar à sua condição humana: “Estou sufocando no éter; o ar de Deus está me sufocando. Eu fui até ele com toda a inocência, e não sabia que iria me sufocar. E agora, eu deveria retornar à condição humana? Ein? Bem, eu me recuso, só isso. Me solte, seu desgraçado, me solte!”²⁵⁷ (OE, p.142-3). De repente, em meio ao seu desespero, Michael diz a Paul que quer pegar seus poemas de volta; ele quer se jogar da ponte com eles em mão, para simbolizar no seu último gesto seu fracasso como artista. Astutamente, Paul diz então a Michael que os poemas estão em seu quarto, e que ele está livre para buscá-los. Quando se apossa de seus papéis e dá meia volta, Michael se depara com Helen, que está de pé na porta. Ele pensa estar alucinando, mas Paul lhe diz: “‘Não é uma visão’, disse Paul calmamente. ‘Ela está aqui. Eu te disse que ela viria’”²⁵⁸ (OE, p.144). Ao contrário da Helena de Goethe, que possui um estatuto eminentemente imaginário, Kerouac faz de sua Helen uma personagem de carne e osso, da qual Michael pode desfrutar sexualmente. Helen então carrega Michael pelos braços, e deita com ele. Paul observa, mas em seguida também se junta aos dois, dando-lhes as mãos:

Agora – de forma explosiva, pois já houvera muito silêncio – Paul disse, “Bem! Assim aquele que se reencontra com o verdadeiro amor e um motivo para chorar! Este é o tão conhecido poeta de volta. E dinheiro paira lá fora sobre as ruas!” Paul se aproximou da porta. Ele parou e admirou o casal deitado no chão. Então, já que ambos lhe sorriram, ele ajoelhou na frente deles e pegou em suas mãos, enquanto eles também entrelaçavam as deles. “A culpa”, disse Paul a Michael, “está em ti, e não em nada mais, nem mesmo em Deus... Se você souber realmente amá-la – mesmo que ela seja amarga – ela pode inundar sua alma com a luz, toda a sua alma! Não estou certo? Helen, conte a ele – eu estou certo!” Helen apertou fortemente a mão dos dois e sorriu... E dessa forma, cercado pelo afeto da mulher, e o silêncio do pensamento e da imaginação, o milagre da completude foi renovado.²⁵⁹ (OE, p.147)

Vê-se de que forma a presença de Helen no romance simboliza a superação do niilismo por meio da experiência de um amor erotizado, que não se confunde com o mero

²⁵⁷ I’m suffocating in the ether; God’s air is choking me. I went to it in all innocence, I didn’t know it would choke me. Now, am I supposed to return to human conditions? Hey? Well, I damned well refuse, that’s all. Let me go, damn you, let me go!

²⁵⁸ “It isn’t a vision”, said Paul quietly. “She is here. I told you she would come”.

²⁵⁹ Now – explosively, for there had been much silence – Paul said, “Well! So one rejoins his true love and the occasion is all tears! That’s the so-called poet all over. And money lying outside the street!” Paul went to the door. He stopped and gazed down at the two on the floor. Then, since they were both smiling up at him, he knelt in front of them and took both their hands, while they too clasped hands. “The fault,” Paul said to Michael, “is with you, and not with anything else, not even God... If you actually know how to love her – thought she can be bitter – she can flood your soul with light, all of your soul! Aren’t I right? Helen, tell him – I’m right!” Helen pressed both their hands tightly and only smiled... And in this manner, amid the happy endearments of the woman, and the silence of thought and imagination, the miracle of wholeness was renewed.

amor idealizado pelo fantasma. Quando Michael cessa aquele excesso de imaginação e de pensamento que lhe levou ao desespero mais profundo, ele se reconcilia com sua outra metade, Paul, superando sua condição de artista puro Prometeu e tornando-se na figura do artista-humano Orpheu. Nessa cena em que o poeta se reencontra com seu próprio ser em decorrência do amor de Helen, Kerouac parece ter reproduzido aquela ambiguidade simbólica da Helena de Goethe que, ao se encarnar na figura de Margarida, desperta Fausto para o desejo erótico, mas que, ao aparecer na “fantasmagoria clássica-romântica”, expressa tão simplesmente o júbilo da criação poética. Em defesa de sua noção de que a obra de arte mais elevada é aquela em que o artista expressa a própria vida, Kerouac uniu as duas numa só.

A busca de completude de Michael acha seu desfecho no encontro com Helen, justamente porque a experiência do amor é capaz de impor limites aos perigosos voos do poeta, trazendo-o de volta à Terra. É na entrega aos prazeres hedonistas que o poeta, à beira da loucura a que foi conduzido por sua ânsia de tornar-se divino, reencontra o seu lado biológico e pulsional, tornando-se então num homem completo. Esse destino não decorre externamente por conta de um acaso, mas é a realização profética de suas próprias disposições naturais. É esta a lição que fica da fala de Paul, que lembra a Michael que ao poeta cabe fazer seu próprio destino, dizendo “sim” tanto aos prazeres quanto às dores de sua existência. A salvação de Michael se dá, precisamente, por conta da superação da solidão e da entrega ao mundo da experiência, simbolizada pelo enlace com Helen. No entanto, esse destino só pode se realizar porque Michael levou às últimas consequências seu ímpeto criativo romântico. Isso se evidencia no fato de que seu encontro com Helen só ocorre em razão do desejo de morrer agarrado aos seus escritos poéticos. Quando Kerouac diz em seus diários que o poema de Michael era a chave para o seu sucesso, provavelmente já pensava nesta cena em que a tranquilidade de Helena e de Paul, em contraste com o desespero de Michael, aponta para uma visão trágica da existência, pautada sobretudo na ideia do *amor fati*.

Orpheus Emerged é assim um romance em que a formação do poeta através das experiências de dor, sofrimento e solidão profundas retoma o tema faustiano do pacto com Mefistófoles. O modelo final de poeta do romance, que é simbolizado pela fusão entre o “gênio da imaginação” e o “gênio do amor e da vida”, remete à mesma conciliação entre as estéticas clássicas e românticas que Goethe expressou em sua alegoria do enlace entre Fausto e Helena. Todas as ideias discutidas por Kerouac em seu diário a respeito do ser da obra de arte romântica enquanto *poiésis* retornam aqui por meio de uma intenção alegórica. Assim como o poeta reencontra a própria vida ao fim de seu processo de criação, a obra de arte romântica é aquela que se reencontra com a substância da experiência vivida de seu criador.

4.2.3 O Curto-Circuito entre Arte e Vida

Em *Orpheus Emerged*, a solução formal de Kerouac para dar conta da demanda de unir arte e vida é a de ficcionalizar seu próprio processo de criação. Kerouac retrata assim a própria experiência literária a partir da alegoria de duas metades de um único destino que, ao fim, se fundem pela experiência do amor. No entanto, justamente por ser alegórico, o romance não realiza de forma satisfatória aquilo que Kerouac procura expressar numa obra de arte. Mesmo que Michael realize seu desígnio faustiano ao dar as mãos a Helen e a Paul, o simples fato de que estes personagens são desdobramentos narrativos de ideias abstratas já demonstra que pouco de suas ações ultrapassa o âmbito da pura imaginação. Quanto mais simbolizam ficcionalmente a ideia da vida, mais distantes eles estão daquela pulsão orgânica que deve ser a origem da obra de arte. Ainda que Michael tenha reconhecido, ao fim do romance, que a criação poética por si só não é capaz de captar da experiência vital e que seria preciso, portanto, lançar-se à experiência do amor, o próprio desfecho alegórico do romance acaba traindo o projeto de união plena entre arte e vida, pois privilegia os excessos solipsistas de Michael em detrimento de seu encontro com o mundo da experiência.

No entanto, esse extravasamento simbólico não negou completamente o aspecto confessional do romance. Há cenas de *Orpheus Emerged* que apontam, ainda que timidamente, para o caráter autobiográfico de Michael, assim como o Peter Martin de *The Haunted Life* e o William Everhart de *The Sea is My Brother*. O projeto de união entre arte e vida leva Kerouac a inserir no texto elementos que remetem ao seu próprio processo de formação enquanto artista. Isso fica evidente em cenas do romance que fazem referência direta a alguns dos manuscritos que se encontram atualmente na Biblioteca Pública de Nova York.

Por exemplo, na cena em que Paul e Leo invadem o quarto de Michael e ridicularizam seus poemas: “Do que ele está falando?”, Leo perguntou, abaixando-se para olhar o manuscrito. ‘Símbolos, corredores...’²⁶⁰ (OE, p.78). Ambos os personagens começam a citar várias passagens de um poema chamado *The Dark Corridor* (NYPL, 43.3), onde Keroauc trata dos mesmos temas de *Orpheus Emerged*: a busca por completude do poeta, que em sua experiência com a própria imaginação criadora flerta com o perigo da loucura. No romance, Paul começa a caçoar da prepotência de Michael. Nos termos da experiência literária, é possível interpretar essa cena enquanto uma autocrítica irônica de Kerouac contra

²⁶⁰ “What is he talking about?” Leo asked, leaning over to look at the paper. “Symbols, corridors...”

os próprios excessos a que havia se submetido por conta de sua ânsia de criar uma obra de arte “para além do bem e do mal”.

Além de *The Dark Corridor*, Paul e Leo falam de um poema de Michael chamado “Notes gleaned from a Voyage to Morphina” (OE, p85), que é uma referência direta ao manuscrito de “Morphinea” (NYPL, 8.60), um poema experimental escrito por Kerouac sob o efeito do opiáceo. Num manuscrito que acompanha esse texto, Kerouac fala de sua “nova visão” em termos que reaparecem nos diálogos dos personagens, como nessa citação da “árvore do conhecimento”, que em *Orpheus Emerged* aparece também em referência ao Fausto de Goethe: “Este sentido é a Nova Visão. É o sentido de que a razão, ou a árvore do conhecimento, foi retirada do homem. Ela pode ser recriada pela imaginação”²⁶¹ (NYPL, 8.60). Em *Orpheus Emerged*, Leo faz comentários sobre o poema, lendo-o para Paul, que se pergunta em tons de deboche onde fica Morphina: “‘Bem, disse Leo, ‘deveria estar claro pra você. É uma terra mítica, a terra que você vai quando usa morfina. DeQuincey e seu ópio, ele foi pra lá, e todos os outros como ele. São os *paradis artificial* de Baudelaire...’”²⁶² (OE, p.85). Soma-se a isso as inúmeras referências a Nietzsche, Goethe, Rimbaud e Gide, autores que Kerouac estava lendo na época. Seus personagens comentam os escritos desses autores, numa clara intenção de Kerouac de inserir, por meio dos diálogos dos personagens, seus próprios juízos a respeito do ser da obra de arte.

Essa ficcionalização do processo de criação aparece, no entanto, com muito mais evidência em outro romance inacabado de Kerouac, intitulado *Galloway*. Nele, o personagem principal, também chamado Michael, protagoniza uma cena em que está se sentindo angustiado enquanto escreve suas obras. Andando em círculos em seu quarto, ele observa um manuscrito que havia colado sobre sua lareira em que escreveu com seu próprio sangue uma citação de *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche:

“Arte é a mais alta tarefa e a atividade metafísica própria desta vida – Nietzsche”. Abaixo desta inscrição, um grande “M.B.” escrito em sangue. Ele cortou seus dedos ao tentar segurar um copo que caía. O sangue pulsava para dentro da pia. Correndo para sua escrivaninha, ele espalhou o sangue sobre sua cópia das “Obras” de Rimbaud e sobre os próprios manuscritos. Então, rindo para si mesmo da absurda beleza deste acontecimento, ele espalhou seu sangue sobre a citação... depois pôs outra citação abaixo da de Nietzsche, uma de “Uma Temporada no Inferno”, de Rimbaud: “Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail

²⁶¹ That sense is the New Vision. It is the sense that reason, or the tree of knowledge, has cast out from man. It can be resigned through imagination –

²⁶² “Well,” Leo said, “it should be clear to you. It’s a mythical land, the land you go to when you take morphine. DeQuincey and his opium, he went there, and all the others like him. It’s the *paradis artificial* of Baudelaire...”

nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre !”²⁶³ (NYPL, 43.6)

Michael então pergunta para si mesmo: qual a razão de ter escrito com sangue em seus próprios manuscritos? “Sangue! Por que? O sangue do pacto, em retrospectiva. O horrível exibicionismo, o auto-exame das mutilações – físicas, mentais, sociais. Exibicionismo barato”²⁶⁴ (NYPL, 43.6). A imagem retoma o tema do pacto faustiano, que na obra de Goethe também foi selado com uma gota de sangue sobre um contrato redigido por Mefistófoles. Mas aqui, o sangue sobre as páginas de seus próprios manuscritos representa a obsessão do poeta simbolista pela criação de uma obra que, apesar de tentar captar a essência da vida, se reduz a um exibicionismo estéril que é, na verdade, uma fuga da realidade. A arte simbolista, por si só, não pode captar as verdadeiras forças da vida; ela é apenas a expressão poética de uma existência intocada por legítimas experiências. Michael percebe então que, talvez, o simbolismo não seja o melhor caminho para suas criações literárias.

Tal como Kerouac fez nos seus diários desta época, Michael expressa uma profunda autocrítica em relação ao seu próprio processo de criação. Refletindo sobre seus próprios gestos, ele se pergunta qual o sentido de ser um escritor simbolista, como Baudelaire, Dowson, Rimbaud, Verlaine, Eliot, Claudel e Gide: “Eles não têm medo de viver, não! Mas eles ousam não admitir suas vidas... Tudo é mecanicamente dissimulado. E quando você não dissimula, aí está o ‘brado lírico’, aí está Wolfe ou Rolland ou Whitman”²⁶⁵ (NYPL, 43.6).

Da mesma maneira que o Michael de *Orpheus Emerged* se sente frustrado por ter levado uma vida de sofrimentos na ânsia de alcançar a divindade por meio de sua criação poética, o Michael de *Galloway* se sente vazio perante os próprios manuscritos, se dando conta de que o pacto com sua própria obra não o faz encontrar o verdadeiro sentido da vida. Assim como o Michael de *Orpheus* encarna o poeta faustiano que quer igualar-se a Deus, mas desiste de sua arrogância ao admitir que quer simplesmente se sentir feliz, o

²⁶³ “Art is the highest task and the proper metaphysical activity of this life – Nietzsche”. Below this inscription, a large “M.B” done in blood. He had cut his finger once upping to retrieve a failing glass tumbler. The blood had pulsed into the sink. Rushing to his desk, he had splashed blood all over his copy of Rimbaud’s “Oeuvres” and upon his manuscript. Then, chuckling to himself at the beautiful absurdity of the thing, he had taken down the framed quotation and smeared it with blood... later adding another quotation beneath Nietzsche’s one from Rimbaud’s “Season in Hell”: - “Quand irons-nous, par-delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers ! — Noël sur la terre !”

²⁶⁴ Blood! Why? The blood of the pact, on review. The horrible exhibitionism, the self-examination of mutilations – physical, mental, social. Cheap showmanship.

²⁶⁵ They are not afraid to live, no! But they dare not admit their lives... Everything is mechanically concealed. And when you don’t conceal, why that’s the “lyric cry”, that’s Wolfe or Rolland or Whitman.

Michael de *Galloway* encarna o poeta simbolista que tenta expressar a vida por meio de seus escritos, mas cuja obra se lhe reaparece como um mero exibicionismo estéril. Agora, ele se pergunta se deve continuar a ser um simbolista que “foge da realidade” e que só consegue tratar da vida de forma dissimulada, e se sente tentado a se aproximar de outros escritores, como Wolfe e Whitman.

Michael começa então a ouvir um coro de vozes que pedem para que ele se torne um escritor “naturalista”: “ele se sente perdido. Ele se sente timidamente inclinado a não concordar com elas [as vozes] e se distancia da estrada. Michael escreveu em cima da folha, em letras maiúsculas, o título: ‘The Dark Corridor’. E então ele começou a escrever, lembrando dos sorrisos compassivos de seus amigos e amantes no seu sonho²⁶⁶” (NYPL, 43.6). Depois dessa frase, Kerouac deixa um espaço em branco, e anota logo em seguida que deve preenchê-lo com um poema de outro manuscrito, chamado *The Dark Corridor*.

Ora, este é o mesmo texto que é ridicularizado por Leo e Paul em *Orpheus Emerged* e que faz parte atualmente do acervo da Biblioteca Pública de Nova York. Kerouac não apenas transpõe os fragmentos de sua experiência literária para dentro dos romances como se tivessem sido escritos por seus personagens ficcionais, mas também retrata, por meio deles, seu senso de autocrítica perante a própria obra. O deboche de Paul e de Leo em *Orpheus Emerged* para com o poema é similar à autocrítica de Michael, em *Galloway*: todos eles criticam os excessos do poeta simbolista que, no fundo, é o próprio Kerouac. Prova disso é que, junto ao manuscrito de *Galloway*, se encontra uma página de diário de Kerouac em que confessa estar sentindo as mesmas inquietações que o personagem de seu romance:

Nov. 15 – Sinto nojo pela arte esta noite. Talvez a chuva lá fora tenha algo a ver com isso... Mas, realmente, hoje à noite estou atordoado por uma esmagadora depressão dos espíritos. O que me aguarda para além dessa janela senão ruas sob a chuva noturna? – O que além da mesma feiosa insignificância de Nova York. Ah! Vou te contar, essa emoção é mortal. É, na verdade, uma ausência de emoção. Estou cheio de desprezo pelos meus próprios escritos... Eu os vejo como as criações de uma mente preguiçosa, inútil e sem talento. E mesmo enquanto escrevo essas palavras, só posso olhar desinteressadamente ao papel nas quais elas estão escritas. Isto é a indiferença, o vazio e o peso do nada por excelência. [...] O simbolismo é um útero – desde que adotei a atitude do simbolismo, tenho me sentido quase sempre feliz; mais feliz, na verdade, e num sentido que realmente persegui, do que qualquer outra época de minha vida. Mas esta noite fui enegrecido pelo tipo mais revoltante de amargura. Uma fissura foi aberta no útero que me envolve – eu vejo, pela fissura (que aconteceu nessa noite) a face

²⁶⁶ He feels lost. He feels timidly inclined not to agree with them and begins to walk away from the entrance. Michael wrote on the top of the sheet, in capital letters, the title: “The Dark Corridor”. Then he began to write, remembering the pitying smiles of the friends and lovers in the dream: -

hediondamente familiar do naturalismo. Qual é mais verdadeiro? Qual eu devo ser, adotar, pensar? Oh, Deus, o naturalismo fez de mim um homem miserável no passado. Nunca mais! Nunca mais! Mas qual é o meu poder comparado ao daqueles úteros e conceitos a se desintegrarem, comparado àquela força em si mesma desintegradora? “Por que isto aconteceu comigo?” eu posso perguntar²⁶⁷. (NYPL, 43.6)

Vê-se de que maneira Kerouac já estabelece em *Galloway* uma série de curto-circuitos entre seu processo de criação e sua obra. Primeiro, pelo simples fato de que o personagem Michael expressa uma autocrítica semelhante à que Kerouac confessa nesse fragmento de 15 de novembro de 1944. Em seus diários dessa época, Kerouac refletiu sobre os dilemas de sua experiência literária nos termos de uma oposição entre os caminhos da obra de arte simbolista e os da naturalista. Suas discussões remontam à famosa querela entre os “wolfeanos” e os “não-wolfeanos”, que dividiu o círculo boêmio que convivia com Kerouac na época, grupo em que se incluíam escritores beats como William Burroughs e Allen Ginsberg.

Se valendo dos próprios termos de Kerouac, podemos dizer que *Orpheus Emerged* é a narrativa que mais se aproximou daquilo que ele considerou uma obra de arte simbolista. O processo de criação de *The Town and the City* se desenvolverá em torno do esforço em escapar desse excesso, direcionando-se ao ideal de fundir numa só obra os valores poéticos do simbolismo e os prosaicos do naturalismo. Ao conjecturar sobre *Galloway*, Kerouac chega a falar de uma nova forma de arte que ele pretende elaborar e que estaria entre a prosa e a poesia: “Um tipo novo de forma artística, a meio caminho entre o romance, com sua construção supérflua e detalhada – e poesia, com sua confiança sobre a forma e ausência de realismo. O que seria essa nova forma artística? Poesia-prosaica?”²⁶⁸ (NYPL, 8.13).

Galloway é um experimento que busca solucionar esse dilema. Por isso, a ficcionalização do processo de criação de Kerouac aparece nesse romance de uma forma mais

²⁶⁷ Nov. 15 – Art disgusts me tonight. Perhaps that rain outside has something to do with it... But, really, tonight I am stunned by an overwhelming depression of the spirits. What awaits outside that window but streets in the night rain? – What but the same ugly-duckling ace of New York. Ah! I tell you, this emotion is deadly. It is, rather, a no-emotion. I am filled with loathing for my own writings... I see them now as the contrivances of a lazy, bootless, non-talented mind. And even as I write these words, I can only gaze disinterestedly at the paper upon which they are written. This is listlessness, emptiness, heaviness of the nothing par excellence. [...] Symbolism is a womb – since adopting the attitude of symbolism, I have been most happy: happier, really, and in the sense that I truly crave, than at any previous time in my life. But tonight I am black with the most revolting kind of gloom. A fissure has been rent in the encompassing womb – I see, through the crack (which occurred tonight) the hideously familiar face of naturalism. Which is true? What shall I do, adopt, think? Oh Christ, naturalis has made of me in the past the miserable of the miserable. No more! no more! But, what is my power compared to that of crumbling wombs and concepts, compared to that of the crumbling force itself? “Why is this done to me?” I might ask.

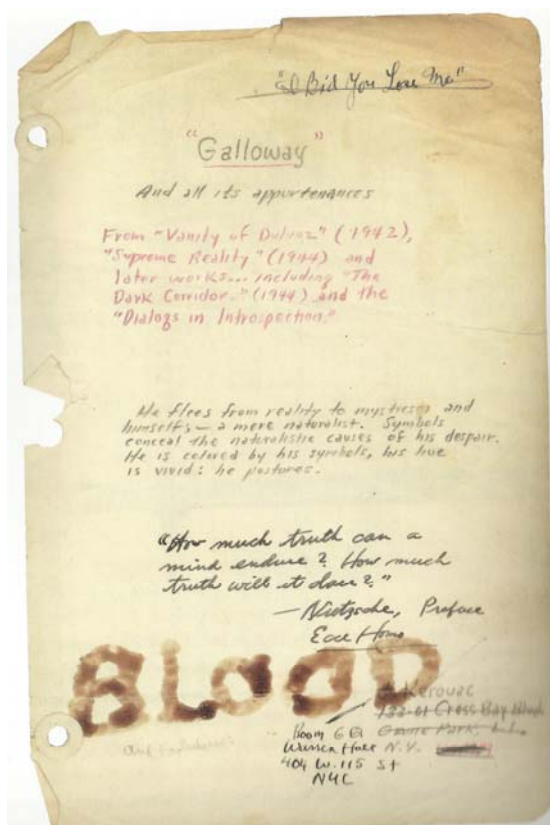
²⁶⁸ Some new art form, midway, between the novel, with its superfluous, detailed construction – and poetry, with its reliance on form and lack of realism. What is this new art form? Prose-poetry? (NYPL, 8.13)

direta, e não mais submetida à forma alegórica. Todo esse esforço desembocará, ao fim, nas soluções formais de *The Town and the City* que é, de fato, o romance de Kerouac tão mais prosaico quanto mais ficcional. Não à toa, é o romance de Kerouac que mais se aproxima de uma acepção clássica do *Bildungsroman*.

Mas, além desse jogo autobiográfico explícito, o curto-circuito entre arte e vida também ocorre em *Galloway* porque fragmentos de outros textos pertencentes à experiência criativa de Kerouac são inseridos no texto ficcional, se adequando às tramas narrativas específicas de cada romance. No caso de *Orpheus Emerged*, esse descontentamento de Kerouac para com o poema *The Dark Corridor* é expresso pelo deboche de Paul e Leo; em *Galloway*, é o próprio Michael quem se depara com seus textos e começa a indagar qual o caminho que deve seguir em sua experiência literária. O manuscrito manchado de sangue que aparece sobre a lareira de Michael é, na verdade, uma descrição exata de uma página que se encontra atualmente na Biblioteca Pública de Nova York²⁶⁹. Além disso, a primeira folha do manuscrito de *Galloway* também está manchada com o sangue de Kerouac.

²⁶⁹ Tive a oportunidade de examinar esse manuscrito (NYPL, 43.18). No entanto, não foi possível conseguir sua imagem para apresentá-lo na tese.

Figura 3 – “Galloway” and all its appurtenances



Fonte: Beatific Soul: Jack Kerouac on the road (GEWIRTZ, 2007, p.66)

A cena ficcional em que Michael escreve com seu próprio sangue, selando assim uma espécie de pacto com sua própria criação artística, narra precisamente as circunstâncias do próprio Kerouac imerso no espaço solitário da criação. Inclusive, a inscrição que aparece na capa é uma reescrita de um fragmento do poema *The Dark Corridor*. Enquanto no poema se lê “ele foge da realidade em direção ao misticismo e a si mesmo | escondendo nos símbolos as causas naturalistas | de seu desespero”²⁷⁰ (NYPL, 43.3), na capa de *Galloway* se lê “Ele foge da realidade em direção ao misticismo e a si mesmo; - um mero naturalista. Símbolos escondem as causas naturalistas de seu desespero. Ele está colorido por seus símbolos, sua cor é vívida: a atitude”²⁷¹ (NYPL, 43.6).

O mesmo se pode dizer da citação de *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche escrita por Michael no romance. Ela reaparece posteriormente, também, entre os textos de preparação de uma nova versão de *Galloway*, que Kerouac também cogita o título alternativo de *An American Passed Here*. A máxima nietzschiana é introduzida por Kerouac para refletir

²⁷⁰ He flees from reality to mysticism and himself | concealing in symbols the naturalistic causes | of his despair.

²⁷¹ He flees from reality to mysticism and himself; - a mere naturalist. Symbols conceal the naturalistic causes of his despair. He is colored by his symbols, his hue is vivid: the postures.

precisamente a respeito do imperativo da união entre arte e vida que o destino de Michael deve simbolizar:

Em resumo, o erro de Michael é este, ele divide as duas esferas do “ser” – ou melhor – divide o “ser” em duas esferas, entre a realidade cotidiana e a idealidade artística. Na verdade, ele é responsável por um grave erro, mas comum entre intelectuais americanos, o de separar arte e vida – ou seja, ele não podia conciliar o mundo de Dostoievski com o mundo de F. Scott Fitzgerald. [...] Rilke, sobre o “sentido-da-vida” – ele mostra que há uma distração, uma divisão da mente que nos previne de realizar nossa apropriada tarefa na Terra – (o “arte é a mais alta tarefa e a atividade metafísica própria desta vida”, de Nietzsche) – que nos previne de submeter-nos àquelas forças invisíveis de que somos instrumentos, e apenas ao completar tais propósitos nós poderemos dar um sentido para nossas vidas. (Como em Blake e Yeats etc.). Distração da verdadeira tarefa é o tom com que o futuro de Daoulas irá afinar-se – isto é auto-engano & tosca causalidade.²⁷² (NYPL, 9.2)

Aqui se percebe de que forma aquele dilema entre simbolismo e naturalismo que abateu Kerouac é reaproveitado no planejamento das estruturas narrativas de seu novo romance. O imperativo nietzschiano é reinterpretado em torno da temática da busca do artista por conferir um sentido à própria existência. Para realizar essa demanda, suas obras teriam de se apropriar de suas pulsões naturais próprias. Assim como Kerouac se dá conta de que sua obra deve unir arte e vida ao fundir numa só obra as tendências simbolistas de Dostoievski e naturalistas de F. S. Fitzgerald, o personagem ficcional Daoulas irá se deparar com o mesmo dilema ao perceber que, para conferir sentido à sua existência, precisará submeter seu destino às pulsões da experiência. O erro de Michael é, precisamente, que ele não faz de seu destino uma expressão de sua própria vontade. Ao tomar consciência de seu erro, ele deve perceber que sua existência está cindida em duas, e que ele só poderá alcançar a plenitude quando tornar a sua existência cotidiana um produto direto de sua imaginação criadora.

Assim, Kerouac não apenas se baseia no ideal romântico de união entre arte e vida para estabelecer critérios para as formas narrativas de seu romance, como transforma sua própria experiência literária no tema principal de sua obra, realizando assim um curto-circuito entre o processo de criação e a obra. É aí que se percebe como o modelo narrativo do

²⁷² Briefly, Michael’s error is this, that he divides the two spheres of “being” – or that is – divides “being” into two spheres into the everyday reality and the artistic ideality. Actually, he is responsible (of) a grave but common American intellectual mistake, splitting life from art – that is, he could not reconcile Dostoevsky’s world with F. Scott Fitzgerald’s. [...] Rilke on Life-sense – he points out that there is a distractedness, a dividedness of mind which prevents us from performing our proper task on earth – (Nietzsche’s “art is the highest task and the proper metaphysical activity of this life”) – which prevents us from surrendering ourselves to those unseen forces whose instruments we are, and only in fulfilling whose purposes we can give a meaning to our lives. (As in Blake & Yeats etc.). Distraction from the proper task is the Keynote to be sounded for Daoula’s future – that and self-deception & crass causality.

Bildungsroman se concilia com a própria formação ética do artista segundo o conceito de *Bildung*, da formação do indivíduo no movimento do “tornar-se o que se é”. Por meio dessa demanda central da criação de um *Bildungsroman*, Kerouac fará com que sua própria experiência de amadurecimento enquanto artista seja ficcionalizada em seus romances. Isto se expressa da maneira mais perfeita em *The Town and the City*, quando Kerouac parte de sua própria experiência de vida para dar forma aos três irmãos da família Martin.

Quando se lançar à experiência de composição do manuscrito original de *On the Road*, Kerouac vai abrir mão do procedimento de ficcionalizar seu processo de criação em favor de uma escrita de caráter não-ficcional e, mesmo assim, continuará realizando estes curtos-circuitos entre processo de criação e obra. O que significa então, precisamente, uma narrativa não-ficcional? É uma narrativa que está o mais próximo quanto possível de sua própria origem. A ficção é entendida por Kerouac como algo que obstrui o caminho aberto entre a obra e sua origem, e é por isso que ela precisará ser abolida. Portanto, se por um lado, há uma mudança radical na maneira como Kerouac concebe a escrita a partir de *On the Road*, por outro, essa mudança faz parte de uma intensificação do mesmo movimento do processo de criação em direção à origem da obra.

Para dar conta dessa demanda, Kerouac se valerá de vários expedientes que tentam apagar as fronteiras entre o texto destinado à publicação e seu processo de criação. No caso do manuscrito original de *On the Road*, a pureza original da obra seria garantida pelo fato de que, além de narrar de uma só vez sua história real, o texto não poderia jamais se submeter a qualquer tipo de revisão – ainda que, de fato, a primeira versão publicada do romance não tenha conduzido com esse projeto, tendo sido submetida a uma série de mudanças. No que diz respeito à proximidade com a origem, a não-revisão está relacionada à tentativa de Kerouac de publicar um texto literário que conserve o máximo possível o seu caráter instável de potência, de *poiésis*. Quanto menos revisado um texto, mais ele será expressão original de seu momento constitutivo, mais ele será expressão de uma criação livre de determinações mecânicas ou técnicas, mais ela se aproximará daquela liberdade própria do espaço solitário da criação onde o texto conserva-se em seu modo de ser potencial.

Ao longo de toda *The Legend of Duluoz*, quanto mais Kerouac quis unir arte e vida, mais ele realizou o curto-circuito entre processo de criação e obra. Basta lembrar das transcrições literais das gravações que Kerouac fez de suas conversas com Neal Cassady, em *Visions of Cody*, ou da publicação integral de um de seus diários como parte de *Desolation Angels*. Aquilo que Kerouac considera não-ficcional em sua escrita é justamente aquilo que já pertence de antemão tanto à solidão de sua experiência literária, quanto à sua existência

cotidiana. Seríamos injustos com Kerouac, portanto, se não reconhecêssemos nas transcrições de *Visions of Cody* aquilo que torna sua obra no que ela é: se qualquer uma de suas conversas pôde servir de material para um romance, foi porque, antes, Kerouac fez de sua própria vida uma obra de arte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos até aqui que a criação da liberdade é o processo no qual o artista se forma enquanto sujeito ético a partir da experiência com a linguagem. Nossa arqueologia do gênio mostrou que a *arché* histórica desse procedimento é a prática reflexiva da *époche*, que acarretou numa certa compreensão do artista genial enquanto aquele que cria as regras em liberdade em vez de meramente seguir procedimentos mecânicos. A criação genial é aquela que, pela suspensão dos juízos a respeito do ser da obra de arte, é capaz de abrir o sujeito para a possibilidade de uma nova relação consigo mesmo e com a verdade, pautada não mais no cumprimento de uma certa forma previamente dada, mas na liberdade de criar novas formas. Esta constituição ética se dá no espaço da solidão justamente porque sempre que suspender tudo aquilo que os costumes tomam como norma, o sujeito se assumirá, enquanto escreve, como a origem de sua obra.

Seguindo esse raciocínio, inferimos junto com Agamben que, ao contrário do que pressupôs a teoria romântica do gênio, a origem da obra de arte não é exatamente uma subjetividade idêntica a si mesma, entendida como uma substância divina, ego transcendental ou determinação natural do talento, mas a própria experiência com a linguagem em que o sujeito se assume como criador livre. Assim, concluímos que a criação genial existe na modernidade em decorrência de uma formação do sujeito na experiência com a linguagem, o que Agamben (2005a, p.57) resumiu em *Infância e História* ao dizer que “o sujeito transcendental não é outro senão o ‘locutor’, e o pensamento moderno erigiu-se sobre esta assunção não declarada do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento”.

Toda a análise da criação da liberdade em Kerouac que fizemos até aqui teve o intuito de mostrar como se dá esse movimento em que o artista, no embate solitário com a linguagem, se reconhece como a origem de sua obra. Vimos então que, a partir dessa experiência de solidão, Kerouac persegue um tipo de existência pautada pelo ideal do artista livre que, em vez de seguir as normas e condutas estabelecidas pelas regras de convívio social, assume perante elas uma postura crítica. Assim, ele se posiciona como inimigo da sociedade de massas e da moral burguesa, colocando-se a tarefa de transformar a si mesmo por meio da criação de uma grande obra de arte.

Kerouac acreditava que essa grande obra, por ser produto de uma liberdade, seria capaz então de ensinar outros homens a se transformarem individualmente. A tarefa do artista seria então a de transformar a sociedade, mas sempre por meio da educação e do

cultivo da sensibilidade estética de cada indivíduo, e não pelo disseminar de possíveis condutas políticas ou revolucionárias. Se seus leitores seguissem seu exemplo, tal como ele seguiu o dos artistas que o inspiraram, eles seriam capazes de estabelecer relações renovadas com a verdade e consigo mesmos, sem abrir mão de sua liberdade. Daí que seu individualismo aristocrático, inspirado em Nietzsche e Spengler, não seja antitético à concepção da Geração Beat, de uma comunidade de artistas ou de uma irmandade hedonista à la Whitman.

Também vimos que o movimento da criação da liberdade é o da perseguição de uma origem, segundo o preceito da *Bildung* do “tornar-se o que se é”. Ao experimentar com a linguagem na solidão, seja planejando o futuro em seus diários, seja elaborando o que virá a ser sua obra, Kerouac não apenas pretende seguir novas direções para a existência, mas almeja acima de tudo se encontrar com aquilo que lhe é mais singular: seu estilo, sua voz, seu ser. Essa busca pelo próprio ser se dá na solidão justamente porque é tentativa de um retorno a uma existência primeira, não-dialética, anterior à história, afastada dos valores da civilização e próxima do contato primitivo com a natureza. Essas noções foram assimiladas por Kerouac a partir de sua interpretação singular da ontologia da obra de arte, principalmente em Spengler e Nietzsche.

É nessa tentativa de purificar-se dos valores decadentes da civilização que Kerouac se esforça para condicionar um não-condicionamento da escrita, determinando a liberdade de sua linguagem. Como vimos na análise dos *sketches*, Kerouac não apenas tenta criar uma nova linguagem para dar conta das demandas de um projeto estético pontual, mas treina sua linguagem para incorporá-la e praticá-la espontaneamente. Daí que a liberdade da linguagem que ele tanto almeja o conduza ao tempo da poesia, do mito, do retorno, da pulsão vital: ela toma a forma do círculo, pois é tanto a origem fundante de sua linguagem quanto o ponto de fuga que ele persegue em sua formação enquanto artista – pois, mesmo que o encontro com a origem se dê na suspensão do tempo dialético, isso não significa que ela suspenda todo e qualquer tempo. Sob os preceitos da analítica da experiência literária, vimos que a perseguição do elemento original conduz à experiência de um tempo circular, que nada mais é que o tempo da experiência literária, em que o escritor se torna aquilo que ele é por meio de uma prática reflexiva, de um voltar-se a si mesmo que coloca seu ser em questão.

Terminada essa análise da criação da liberdade a partir da experiência da *époque*, nos voltamos para a liberdade da criação de Kerouac, na busca pela escrita de um romance de caráter experimental. Vimos então que sua noção de criação se pautou, desde muito cedo, numa certa compreensão romântica da *poiésis*, ou seja, de uma formação do

objeto estético a partir de suas disposições internas, e não a partir de um procedimento mecânico regrado externamente. Percebemos aí que essa formação da obra de arte seguia o mesmo preceito do “tornar-se o que se é” que orientava a educação de Kerouac enquanto artista. Isso implicou em nosso reconhecimento de que aquele caráter “espontâneo” que ele perseguiu em sua experiência literária não era outra coisa que o seu caráter *poiético*.

A partir daí, pudemos analisar de que modo Kerouac buscou, em seus romances de juventude, captar por meio de sua criação essa *poiésis* que constitui o ser da obra de arte. Essa análise nos revelou que o processo de criação se dá como movimento de perseguição de um “inalcançável” da obra, que identificamos em Kerouac na sua busca pela união romântica entre arte e vida, inspirada principalmente no tema da urgência faustiana, tal como exposta por Spengler em *The Decline of The West*. Percebemos então que mesmo a narrativa de *On the Road*, o primeiro romance de não-ficção escrito por Kerouac, é análoga à de outros romances ficcionais, pois se estrutura em torno de uma mesma busca. E vimos enfim que o sentido último dessa busca foi o que levou Kerouac a estabelecer o curto-circuito entre processo de criação e obra que caracteriza a sua experiência literária.

Por que o projeto geral de união entre arte e vida que perpassa toda a experiência literária de Kerouac conduz à noção de que a obra de arte deve ser o mais transparente possível em relação ao processo de criação que lhe deu origem? 1) porque o conceito de gênio colocou historicamente a demanda de que a obra de arte mais elevada é a obra *original*, ou seja, aquela que mais se aproxima de sua *origem*; 2) porque o romantismo entendeu que a vida, num sentido que remete à noção de *poiésis*, era a origem ontológica de toda obra de arte; e 3) porque os românticos conceberam tanto a “vida” quanto o “ser” da obra de arte enquanto um *processo* calcado na experiência do tempo, o que caracteriza aquilo que chamaram de *Bildung*, a formação simultânea do objeto estético e do artista.

Historicamente, esta vida originária foi colocada como um ideal metafísico inalcançável, como na “centelha divina” em Goethe, no “gênio dionisíaco” de Nietzsche, ou ainda na “raça” de Spengler; mas o produto real desta metafísica da obra de arte, quando observada sob o prisma da analítica da experiência literária, revela que tudo isso o que se chamou de vida deve ser entendido, ao fim, como a própria experiência do artista em seu confronto com a página em branco. A vida não é uma substância metafísica que *determina* o ser da obra; é antes, a própria experiência de *liberdade* do sujeito perante o nada da página em branco. E como a obra de arte genial se dá na busca da origem, e a origem é em si mesmo liberdade, então podemos dizer que o próprio ser da obra de arte experimental é, ele mesmo, experiência de liberdade.

Se levarmos essa tese às últimas consequências, então o modelo mais puro de escritor será aquele que jamais publicou um livro, aquele que jamais conseguiu ultrapassar as barreiras do espaço solitário da criação. Esse tipo de escritor não é tão raro quanto acreditamos. E mesmo assim, ele ainda não se tornou um objeto de pesquisa digno de atenção. Uma análise detalhada de sua experiência literária poderia nos servir como antídoto à fetichização do livro de que padece certa tendência da crítica literária no Brasil – aquela que, muitas vezes, não consegue sequer conceber a diferença entre um *objeto de pesquisa* e um *livro*. Tal estudo poderia nos mostrar que a literatura pouco ou nada depende deste objeto pontual que, por si só, não passa de um conjunto concatenado de páginas manchadas por uma certa quantidade de tinta – ainda que, sem papel e tinta, a criação literária não seja possível. Mostraríamos então que Artaud (2006, p.4-5) talvez estivesse certo ao dizer que a extinção dos livros não corresponde exatamente à extinção da cultura: “Pode-se queimar a biblioteca de Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças: a faculdade de reencontrá-las nos será tirada por algum tempo, mas não se suprimirá a energia delas”. O que são essas forças e energias, senão aquilo que o romantismo chamou de criação, de vida?

A análise da experiência literária apresentada nessa tese tentou mostrar que o ser da literatura, por ser criação em liberdade, é algo que, por seu caráter de potência, de *poiésis*, necessariamente precede a materialidade do texto ou do livro. É por isso que a figura do analista da experiência literária, ao contrário da do crítico, pode ser comparada à de um xamã que reencarna em sua própria pesquisa a vida de uma determinada experiência de criação.

Por mais extravagante que possa parecer esse tipo de pesquisa, ele não necessariamente carece do rigor da análise. Não resta dúvidas de que a quantidade de textos que constituem o arquivo de Kerouac na Biblioteca Pública de Nova York é imensamente maior do que a de páginas publicadas por ele em vida. Mas também é preciso reconhecer que, em relação à vida de Kerouac como um todo, mesmo esse volumoso arquivo pode parecer insignificante. A angústia do escritor talvez não seja tão diferente da do pesquisador que pretende compreender a experiência literária através de um catar-lixo entre os estilhaços que constituem o arquivo. Isso que chamamos de “experiência literária”, ao fim das contas, é um objeto tão inalcançável quanto a obra é para um escritor. Gostaria de pensar que aí reside não exatamente uma limitação, mas um atributo desse tipo de pesquisa. Pois essa imersão é capaz de revelar ao pesquisador que aquilo que “falta” em uma obra talvez seja justamente aquilo que, na origem, lhe dá forma. Ao fim, na própria impossibilidade de capturar a totalidade da experiência literária, o pesquisador já a captou perfeitamente.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE KEROUAC EM INGLÊS

- And the hippos were boiled in their tanks.** New York: Groove Press, 2008.
- Atop an Underwood:** Early Stories and other Writings. New York: Penguin, 1999.
- Beat Generation:** an original play. New York, NY: Thunder's Mouth Press, 2005.
- Book of Blues.** London: Penguin Books, 1995.
- Book of Dreams.** San Francisco: City Light Books, 2001.
- Book of Haikus.** London: Penguin Books, 2003.
- Book of Sketches.** New York, NY: Penguin, 2006.
- Desolation Angels.** New York: Riverhead Books, 1995.
- Doctor Sax:** Faust part three. Nova York: Grove Press, s/d.
- Door Wide Open:** a beat love affair in letters, 1957-1958. New York, NY: Penguin, 2000.
- Jack Kerouac and Allen Ginsberg:** the letters. New York, NY: Penguin, 2010.
- Lonesome Traveler. In. KEROUAC, Jack. **Road Novels, 1957-1960.** New York: Library of America, 2007.
- Magie Cassidy.** London: Penguin Modern Classics, 2009.
- Mexico City Blues.** New York, NY: Groove Press, 1990.
- Old Angel Midnight.** San Francisco: Grey Fox Press, 1993.
- On the Road. In. KEROUAC, Jack. **Road Novels, 1957-1960.** New York: Library of America, 2007.
- On the Road:** the original scroll. London: Penguin Books, 2008.
- Orpheus Emerged.** New York: ibooks, 2005.
- Pomes all sizes.** San Francisco: City Lights, 1992.
- Road Novels, 1957-1960.** New York: Library of America, 2007.
- San Francisco Blues.** New York: Penguin, 1995.
- Satori in Paris & PIC.** New York, NY: Groove Press, 1988.

- Scattered Poems.** San Francisco: City Lights, s/d.
- Selected Letters, 1940-1956.** Nova York: Penguin Books, 2000.
- Selected Letters, 1957-1969.** Nova York: Penguin Books, 2000.
- Some of the Dharma.** New York: Penguin, 1997
- The Dharma Bums.** London: Penguin Modern Classics, 2007.
- The Haunted Life:** and other writings. Philadelphia, PA: Da Capo Press, 2014.
- The Portable Jack Kerouac.** New York, NY: Viking, 1995.
- The Portable Jack Kerouac.** New York, NY: Viking, 1995.
- The Sea is My Brother:** the lost novel. Philadelphia, PA: Da Capo Press, 2013.
- The Subterraneans. In. KEROUAC, Jack. **Road Novels, 1957-1960.** New York: Library of America, 2007.
- The Town and The City.** Orlando, Florida: Harvest Books, 1983.
- Tristessa. In. KEROUAC, Jack. **Road Novels, 1957-1960.** New York: Library of America, 2007.
- Vanity of Duluo.** London: Penguin Books, 1994.
- Visions of Cody.** London: Penguin Books, 1993.
- Visions of Gerard.** London: Penguin Books, 1991.
- Wake Up:** a life of the Buddha. New York, NY: Viking, 2008.
- Windblown World.** London: Penguin Books, 2006.
- You're a genius all the time:** belief and technique of modern prose. São Francisco, Califórnia: Chronicle Books, 2009.

OBRAS DE KEROUAC EM PORTUGUÊS

- E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Anjos da Desolação.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- Big Sur.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- Cidade Pequena, Cidade Grande.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- Despertar:** uma vida de buda. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

- Diários de Jack Kerouac:** 1947-1954. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.
- Duluoz, o Vaidoso: uma educação aventureira, 1935-46.** Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- Geração Beat.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- Livro dos Sonhos.** Porto Alegre, RS: L&PM, 1998.
- Nuven de Iowa:** haicais/poemas de Jack Kerouac Recife, PE: editora coqueiro, s/d.
- On The Road (Pé na Estrada).** Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- On The Road:** o manuscrito original. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- Os Subterrâneos.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.
- Os Vagabundos Iluminados.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- Satori em Paris.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- Tristessa.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- Viajante Solitário.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.
- Visões de Cody.** Porto Alegre: L&PM, 2009.

ARQUIVOS DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE NOVA YORK

- 3.40** Holograph and typescript, revised. Various notes, fragments and scraps. Includes "Jazz excerpts by Jean-Louis." 1954? 14 leaves. A6, f.23
- 4.2** Holograph notebook, signed by Jack Kerouac. "Columbia, Oxford; working philosophy & minerva = stability; random notes . . . humanities, contemporary civilization, hygiene, science, French, and so forth, gleanings from interesting class discussions, with i. 1940. 48 leaves. B1, f.1
- 4.3** Typescript, revised. "The Journal of an Egotist, dealing with my activities and thoughts during my first years at Columbia University, by Jack Kerouac, Class of '44. With a short introduction, New York City, 1940." 1940. 14 leaves. B1, f.2
- 4.5** Typescript, revised. "'Rasping smoke in a dry throat' (and other early prose pieces), Jack Kerouac, Age 18, 1940. First lines of 'Modernistic' period." (Twelve stories and an autobiographical essay). 1940. 12 leaves. B1, f.4
- 4.11** Typescripts "Casual papers" and three untitled fragments. 1940?. 4 leaves. B1, f.10
- 5.50** Typescript, revised. Untitled. (Notes on writing and the beginning of a letter, dated November 9, 1941. Notes begin: "To write what is Hartford!" Continues later: "I shall be the

best writer in the world, because my words will be closely associated with m. November 9, 1941. 1 leaf. B7, f.27

5.63 Typescript, revised. Untitled. Notes on work, socialism, slavery - with typed name: "Jack Kerouac, the Zagguth, the Zagg." (Final page titled "Kerouac's socialism, here is my system.") 1941? 5 leaves. B7, f.40

6.2 Holograph personal journal, signed. "Jack Kerouac: - Diary - Beginning June 1, 1941." Covers period June 1-19, 1941. (Summer activities in Lowell, plans for a novel, thoughts on the war, with later marginal notes. June 1-19, 1941. 8 leaves. B8, f.1

6.3 Holograph personal journal, unsigned. "Journal - (stupid)." (Also titled inside "The Stupid Journal"; Contains plans for "My life's design"; "The time has come " to begin working/writing seriously; "I have more or less renounced Bacchus, renounced Venus. November 26 - December 15, 1941. 12 leaves. B8, f.2

6.13 Typescript notes. "A noble experiment / Subject: What will my books be about this summer?" ("Words written during a state of intoxication." Trying to write while drunk on port; theme of the book will be "Man is now a civilized animal, but he is no longer. 1941? 1 leaf. B8, f.12

6.14 Typescript story "Short History of a Thinking Mind (or of an Artistic Mind." (Story about the qualities of an artist's mind as opposed to "the average man" and the "use" of the artist. 1941. 1 leaf. B8, f.13

6.24 Typescript story "See! The World . . ." 1941. 1 leaf. B8, f.23

6.47 Holograph journal, signed. Pages from "The Stupid Journal" "Reporter Reports - "; "GJ Goes to Washington," and other material. (January 4: "I am planning to begin my first novel, which will be autobiographical, but definitely not in the heroic tradition - January 19, 1941 - March 29, 1942. 10 leaves; [Inventory states 20 leaves]. B9, f.1

6.66 Holograph, signed. Essay "The New Romanticism." (Notes on Goethe and Faust.) December 31, 1942. 2 leaves. B9, f.20

6.67 Holograph notebook, signed. Untitled. (Various notes on Hinduism, writing, authors, and literary projects. (Begins: "Oct. '42. World has changed in father's time.") Lacks front cover. October 1942. 16 leaves; [Inventory states 14 leaves]. B9, f.21

7.11 Typescript essay, untitled. (Begins: "Ever since 'Look Homeward, Angel' people have been shouting that Thomas Wolfe was getting better . . .") Holograph note "Letter to Chips." 1942? 1 leaf. B10, f.10

8.20 Holograph fragment of novel. (Begins: "Lord but a high school one at that. . ."). Includes section of a novel, paginated 7-34. "In my novel, you see, Everhart is my schizoid self, Martin the other; the two combined run the parallel gamut of my experience. 1943? 14 leaves. B12, f.19

8.33 Typescript "For 'The Haunted Life,' The Odyssey of Peter Martin." (Plan for a novel about the effect of the War on "an average American youth in an average and beautiful American town" with "Peter Martin" and "Wesley Martin" characters.) 1943. 1 leaf. B12, f.32

- 8.52** Holograph fragment of diary "1942, 1943, Jan. 1 - Jan. 10, 1944." 1942 – 1944. 2 leaves. B13, f.2
- 8.59** Holograph poem "Flee, my friend, into thy solitude!" With quotation (not in Kerouac's hand) from Nietzsche. 1 leaf. B13, f.9
- 8.60** Two holograph poems. "Morphinea" and "Ideas." With note: "(Under the influence of a first morphine shot, in Syrette, 1/2 grain, Dec. 1944)." December, 1944. 1 leaf. B13, f.10
- 9.61** Holograph outline/notes. "Outline of plot." Verso: "Free association - concentration in limited field." ("Like 'Ulysses' the plot in 'Galloway' is only symbolic.") 1945?. 1 leaf. B15, f.52
- 12.40** Typescript autobiographical statement "Answers for David McCullough for Farrar, Straus Publicity Dept." (Reply to FS for publicity for "Visions of Gerard;" comments on Catholicism in his books; Duluoz legend.) June, 1963. 2 leaves. C4, f.6
- 20.6** Holograph notes "My analyst and I" with quotation from Goethe on the verso. January, 1946. 1 leaf
- 39.6** Holograph notebook "1944 Book of Symbols." Includes notes, essays, poems, and "Notes written on the occasion of feeling the need to write 'An American Passed Here.'" November, 1944; June 28, 1945. 27 leaves. Contained in an archival envelope.
- 43.2** Holograph "Dialogs in Introspection 1944 N.Y." Written in red and gray pencil. Philosophical dialog on morality, society, sin. October, 1944. 8 leaves
- 43.3** Holograph "The Dark Corridor." An early essay in philosophy and mysticism. October, 1944. 10 leaves
- 43.4** Holograph draft "The Repetoire [sic] of Modern Ideas / A List / My experience is living; my art is life." Written in black ink and red and gray pencil. Essay on modern philosophy. 2 leaves
- 43.13** Holograph fragment of essay. (Begins: "The Zarathustrian principle of life is opposed by the principle of love."). 1944. 14 leaves
- 43.18** Miscellaneous holograph and typescript notes, poems, essays, journal entries, quotations, recorded dreams, erotic thoughts; also includes a diagram of a compass, notes written to Kerouac by others; an essay titled "Scene II Sex as Compensation." Also incl. 1944-1945. 37 leaves.
- 46.9** Holograph "Jail notes '44 - Bronx Jail 1944." 1944. 2 leaves
- 53.1** Holograph notebook "1940." Entries from 2:00 am, November 3, 1940 - July 22, 1941. Notes on love, beauty, romanticism, Kant, Wolfe, Joyce's "Ulysses," and thoughts on art and religion. 1940-1941. 34 leaves. Contained in an archival envelope.
- 53.2** Holograph notebook "1943 - ?44 Journals." Includes "A Study of Disorganization - The Problem of Myself" (December 1943 - January 1944), and "Problem of Myself," and other essays and poems. 1943-1944. 48 leaves; with text on inside cover. Contained in an archival envelope.

53.9 Holograph journal "1946 Journals." Essays on other authors, including Fitzgerald, Burroughs, and Joyce's "Ulysses." Also essay titled "America in World History," and drafts of "The Town and the City." (1 leaf laid-in, begins: "Oct. 9, '46.") September 3, 1946 - October 9, 1946. 43 leaves; 1 leaf laid-in. Contained in an archival envelope.

54.1 Holograph notebook "1947 Journals." Feb. 24, 1947 - May 5, 1947. Includes "Mood Log" [from March 1 - May 5] recording progress on "The Town and the City." Also includes essays: "On Big City Libraries," [on Kerouac's experience at the Boston Public Library. 1947. 38 leaves. Contained in an archival envelope.

54.7 Holograph notebook "1947-'48 / Further Notes / Journals" inscribed "Well, this is the forest of Arden - " Includes "Notes Continuing the Aria," "America and Russia," "God as the Should-Be (The Huge Guilt)," "Notes on the Despair of 'Thinking Men'," "State. 1947-1948.

55.6 Holograph notebook "1951 / Journals / More Notes." August 28, 1951 - November 25, 1951. Includes material for "On The Road," first mentioned as "Road Epic." Ends with a page of racing notes and "Epilogue." Typescript tipped-in (pages 29 and 30 of journal). 1949-1950. 31 leaves. Contained in an archival envelope.

55.7 Holograph notebook "1957 / Notes / Orlando." Journal entries from November 9, 1957 - February 5, 1958. Includes "Play Act III Beat Generation," and poems, prose, and colored sketches. 1957-1958. 72 leaves. Contained in an archival envelope.

56.4 Diary # 4. Holograph diary "1957 ["Berkeley Way 1957"]. June 19, 1957 - July 5, 1957. 18 leaves; 15 blank leaves. Contained in an archival envelope.

56.11 Diary # 11. Holograph diary "Northport / Sketches (1) / Summer '58." June 19, 1958 - Labor Day 1958. 68 leaves. Contained in an archival envelope.

56.14 Diary # 14. Holograph diary "Spring 1959." March 23, 1959 - June 3, 1959. 56 leaves. Contained in an archival envelope.

58.5 Diary # 39. Holograph diary "1963 Jan. - June / Winter to June." January 5, 1963 - June 4, 1963. 86 leaves Contained in an archival envelope.

58.10 Diary # 44. Holograph diary "1964 St. Pete" [St. Petersburg, Florida] October 12, 1964 - January 10, 1965. 48 leaves. Contained in an archival envelope.

CRÍTICA E BIOGRAFIA

AMBURN, Ellis. **Subterranean Kerouac**: the hidden life of Jack Kerouac. New York, NY: St. Martin's Griffin, 1998.

BIEROWSKI, Thomas R. **Kerouac in Ecstasy**: shamanic expression in the writings. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

BIVAR, Antônio. **Kerouac**: o rei dos beatniks. São Paulo: Brasiliense, 2004.

- BUIN, Yves. **Kerouac**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.
- CHARTERS, Ann. “‘Letting go’ in writing”. In. KEROUAC, Jack. **Old Angel Midnight**. San Francisco: Grey Fox Press, 1993.
- CHARTERS, Ann. **Kerouac: a biography**. New York: St. Martin’s Press, 1994.
- CHARTERS, Ann. **Kerouac: uma biografia**. Rio de Janeiro: Campos, 1990.
- COOLIDGE, Clark. **Now It’s Jazz: writings on Kerouac & the sounds**. Albuquerque: Living Batch Press, 1999.
- DORFNER, John J. **Kerouac: Visions of Lowell**. Lowell, Mass.: Cooper Street Publications, 1993.
- FEIED, Frederick. **No Pie in The Sky: the hobo as American cultural hero in the works of Jack London, John dos Passos, and Jack Kerouac**. San Jose: Authors Choice Press, 2000.
- GEWIRTZ, Isaac. **Beatific Soul: Jack Kerouac on the road**. New York, NY: The New York Public Library, 2007.
- GIAMO, Ben. **Kerouac, the word and the way: Prose Artist as Spiritual Quester**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000.
- GIFFORD, Barry; LEE, Lawrence. **Jack’s Book: an oral biography**. London: Penguin Books, 2012.
- GRACE, Nancy M. **Jack Kerouac and the literary imagination**. New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- HAYES, Kevin J. **Conversations with Jack Kerouac**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.
- HIPKISS, Robert A. **Jack Kerouac: Prophet of the New Romanticism**. Lawrence, KS: The Regents Press of Kansas, 1978.
- HREBENIAK, Michael. **Action Writing: Jack Kerouac’s Wild Form**. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2006.
- HUNT, Tim. **Kerouac’s Crooked Road: Development of a Fiction**. Berkeley, CA: University of California Press, 1996.
- JARVIS, Charles E. **Visions of Kerouac**. Lowell, Massachusetts: Ithaca Press, 1994.
- JOHNSON, Joyce. **Minor Characters: a Young woman’s coming-of-age in the Beat Orbito f Jack Kerouac**. New York: Penguin, 1994.
- JOHNSON, Joyce. **The Voice is All: the lonely victory of Jack Kerouac**. New York, NY: Viking, 2012.
- JONES, James T. **A Map of Mexico City Blues: Jack Kerouac as Poet**. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1992.

JONES, James T. **Jack Kerouac's Duluoz Legend:** the mythic form of an autobiographical fiction. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

JONES, James T. **Jack Kerouac's Nine Lives.** Boulder, CO: Ewlbowl/Cityful Press, 2001.

LARDAS, John. **The Bop Apocalypse:** the religious visions of Kerouac, Ginsberg and Burroughs. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

LELAND, John. **Why Kerouac Matters:** the lessons of On The Road (they're not what you think). New York, NY: Viking, 2007.

MAHER JR., Paul. **Jack Kerouac's American Journey:** The Real-Life Odyssey of "On the Road". Cambridge, MA: Thunder's Mouth Press, 2007.

MAHER Jr., Paul. **Kerouac:** the definitive biography. Lahnham: Taylor Trade Publishing, 2004.

McCLURE, Michael. **Scratching the Beat Surface:** essays on new vision from Blake to Kerouac. New York, NY: Penguin, 1994.

MILES, Barry. **Jack Kerouac King of the Beats:** a portrait. London: Virgin Books, 2002.

MILES, Barry. **Jack Kerouac:** king of the beats. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MILES, Barry. **The Beat Hotel:** Ginsberg, Burroughs and Corso in Paris, 1958-1963. New York: Groove Press, 2000.

MORGAN, Bill. **The Typewriter is Holy:** the complete uncensored history of the Beat Generation. New York: Free Press, 2010.

NICOSIA, Gerald. **Memory Babe:** a critical biography of Jack Kerouac. Berkley, CA: University of California Press, 1994.

NICOSIA, Gerald; SANTOS, Anne Marie. **One and Only:** the untold story of On the Road & Lu Anne Henerson, the woman who started Jack Kerouac and Neal Cassady on their Journey. Berkley, CA: Viva Editions, 2011.

THEADO, Matt. **The Beats:** a literary reference. New York: Carrol & Graf Publishers, 2003.

THEADO, Matt. **Understanding Jack Kerouac.** Columbia: University of South Carolina Press, 2000.

TURNER, Steve. **Jack Kerouac:** angel headed hipster. New York, NY: Viking, 1996.

WALDMAN, Anne. **The Beat Book:** poems and fiction of the Beat Generation. Boston, Mass.: Shambhala, 1996.

WATSON, Steven. **The Birth of the Beat Generation:** Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944-1960. New York: Pantheon Books, 1995.

WEINREICH, Regina (ed.) "Foreword". In. KEROUAC, Jack. **You're a genius all the time:** belief and technique of modern prose. São Fracisco, Califórnia: Chronicle Books, 2009.

WEINREICH, Regina. **Kerouac's Spontaneous Poetics: a study of the fiction**. New York: Thunder's Mouth Press, 1984.

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

WILLER, Claudio. Jack Kerouac: a poesia, a música e a fala de Deus. **Revista Celuzlose**. São Paulo. n. 3. p.136-145. jul. 2013.

WILLER, Claudio. **Os Rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

REFERÊNCIAS GERAIS

ABRAMS, M. H. **O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

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

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013b.

AGAMBEN, Giorgio. **O Homem sem Conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O Sacramento da Linguagem**. Arqueologia do juramento (Homo Sacer II, 3) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC ; [Brasília] : Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In. _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988 p.65-70.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de “A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BEISER, Frederick C. **The romantic imperative**: the concept of early German romanticism. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, 2003.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In. _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1995.

BÍBLIA. Português. **Bíblia**: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **A Parte do Fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOON, Marcus. **The road of Excess: a history of writers on drugs**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1995.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BURROUGHS, William S. **Almoço Nu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BURROUGHS, William S. **Letters 1945-59**. London: Penguin, 2009.

CASSADY, Carolyn. **Off the road**: twenty years with Cassady, Kerouac and Ginsberg. New York: Woodstock/Overlook, 2008.

CASSADY, Neal. **Collected Letters 1944-67**. New York: Penguin, 2004.

CASSADY, Neal. **O Primeiro Terço**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault** – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DESCARTES, René. “Discurso do Método”. In. _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. **Imaginação e gênio no séc. XVIII**: uma introdução. Campinas, SP: Papyrus : Editora da Universidade de Campinas, 1992.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ELIOT, T. S. **The Waste Land**: a facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound. San Diego: Haverst Book, 1994.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Um parque de diversões da cabeça**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e Literatura”. In. MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**: curso dado no Collège de France. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

GINSBERG, Allen. **Collected Poems**. New York: Harper Collins Publishers, 2007.

GINSBERG, Allen. SNYDER, Garry. **The Selected Letters of Allen Ginsberg and Gary Snyder**. Berkeley, CA: Counterpoint, 2009.

GINSBERG, Allen. **The Allen Ginsberg Letters**. Philadelphia, PA: Da Capo Press, 2008.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.

GOETHE, J. W. **Fausto**: Uma tragédia – primeira parte. São Paulo: Editora 34, 2013.

GOETHE, J. W. **Fausto**: Uma tragédia – segunda parte. São Paulo: Editora 34, 2007.

GOETHE, J. W. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GOETHE, J. W. **Escritos sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2000.

GOETHE, J. W. **Fausto Zero**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLSTON, Michael. **Rhythm and race in modernist poetry and poetics**. New York: University of Columbia Press, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista : USF, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

HUSSERL, Edmund. **Meditações Cartesianas: introdução à fenomenologia**. São Paulo: Madras Editora, 2001.

JOYCE, James. **Finnegan's Wake**. London: faber and faber, 1975.

JOYCE, James. **Portrait of the artist**. London: Penguin Popular Classics, 1996.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUKÁKS, Georg. "Posfácio". In. GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006. p.581-605

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O Tambor de Lata** de Günter Grass. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

MELVILLE, Herman. **Moby-Dick, or, the Whale**. London: Penguin Books, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

MÓLNAR, Géza von. **Romantic Vision, Ethical Context: Novalis and Artistic Autonomy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Vontade de Poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008a.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia**: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Segunda Consideração Intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre Verdade e Mentira**. São Paulo: Editora Hedra Ltda., 2008c.

NOVALIS. **Heinrich von Ofterdingen**: a novel. Cambridge: Cambridge Press, 1842.

NOVALIS. **Pólen**: Fragmentos, diálogos, monólogo. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

PELBART, Peter Pal. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PERLOFF, Marjorie. **Unoriginal Genius**: poetry by other means in the new century. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

PICON, Gaëtan. **O Escritor e sua Sombra**. São Paulo: Editora Nacional da USP, 1969.

PINEZI, Gabriel. Autonomia da Arte e Liberdade: considerações sobre o tema da *Bildung* (formação) em Teoria da Vanguarda. **Revista Investigações**. Recife. v.26, n.1, p.1-32, jan. 2013.

PINEZI, Gabriel. Experiência Literária e Morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 716-734, jul./dez., 2013

PINHEIRO, João. **Kerouac**. São Paulo: Devir, 2011.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

PLATÃO. **O Banquete**. Belém: ed.ufpa, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1973.

POUND, Ezra. **Gaudier-Brezka**: a memoir. New York: New Directions, 1974.

POUND, Ezra. **Os Cantos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

- POUND, Ezra. **The Cantos**. New York: New Directions, 1995.
- RICHARDS, Robert J. **The Romantic Conception of Life: science and philosophy in the age of Goethe**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdger. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SCHEEL, Márcio. **Poética do Romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica: arte e técnica da interpretação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- SPENGLER, Oswald. **The Decline of the West: Form and Actuality**, vol. 1. 1928a.
- SPENGLER, Oswald. **The Decline of the West: Perspectives of World-History**, vol. 2. 1928b.
- SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SUZUKI, Márcio. “O Belo como Imperativo”. In. SCHILLER, F. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 7-15.
- SUZUKI, Márcio. **O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VIZZIOLI, Paulo. “O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo”. In. GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.137-156.
- WEBER, José Fernandes. “Crítica à moral e educação: sobre o espírito livre de Nietzsche”. **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 1, p. 65-74, jan./abr. 2011
- WEBER, José Fernandes. **Formação (bildung), educação e experimentação em Nietzsche**. Londrina: EDUEL, 2011.

WILLER, Claudio. **Um Obscuro Encanto: Gnose, Gnosticismo e Poesia moderna.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas.** Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2012.

WOLFE, Thomas. **Look Homeward, Angel.** New York: Charles Scribner's Sons, s/d.

WOLFE, Thomas. **Of Time and the River.** New York: Charles Scribner's Sons, s/d.

WOLFE, Thomas. **The Thomas Wolfe Reader.** New York: Charles Scribner's Sons, s/d.