

LEANDRO DE SOUZA REIS

**CONTROLE: O CORPO QUE NÃO AGUENTA MAIS EM ALMOÇO NU,
DE WILLIAM S. BURROUGHS**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Viçosa, como
parte das exigências do Programa de
Pós-Graduação em Letras, para a
obtenção do título de *Magister
Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2018

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

R375c
2018

Reis, Leandro de Souza, 1990-
Controle : o corpo que não aguenta mais em Almoço nu, de
William S. Burroughs / Leandro de Souza Reis. – Viçosa, MG,
2018.
vi, 125 f. ; 29 cm.

Orientador: Gracia Regina Gonçalves.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 119-125.

1. Burroughs, William S., 1914-1997. Almoço nu - Crítica e interpretação. 2. Corpo humano na literatura. 3. Pós-modernismo (Literatura). I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 813

LEANDRO DE SOUZA REIS


**CONTROLE: O CORPO QUE NÃO AGUENTA MAIS EM ALMOÇO NU, DE
WILLIAM S. BURROUGHS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de *Magister Scientiae*.

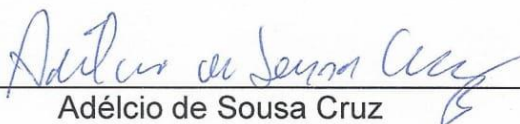
APROVADA: 28 de março de 2018.



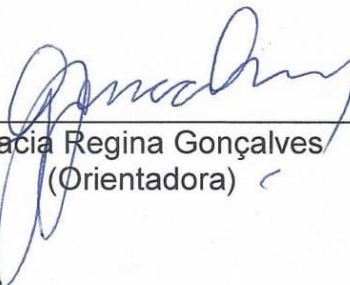
Juan Filipe Stacul



Angelo Adriano Faria de Assis



Adécio de Sousa Cruz
(Coorientador)



Gracia Regina Gonçalves
(Orientadora)

*If I worship any particular thing it shall
be some of the spread of my body.*

Walt Whitman

RESUMO

REIS, Leandro de Souza, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2018. **Controle: o corpo que não aguenta mais em *Almoço Nu*, de William S. Burroughs.** Orientadora: Gracia Regina Gonçalves. Coorientador: Adélcio de Sousa Cruz.

O presente estudo investiga como o romance *Almoço Nu* (1959), do norte-americano William S. Burroughs, retrata a atuação dos mecanismos de controle sobre os corpos representados na narrativa. Para tanto, recorreremos sobretudo aos estudos teóricos de Michel Foucault na tentativa de examinar o funcionamento da sociedade disciplinar – suas técnicas de adestramento que asseguram a utilização do indivíduo no sistema de produção – e a passagem desta para o que Gilles Deleuze denomina sociedade de controle. Nesse sentido, propomos uma análise da representação dos corpos em *Almoço Nu*, destacando a constituição do corpo drogado, i.e., hábitos, costumes, práticas, como alternativa à dominação na sociedade contemporânea. Tendo em vista o contexto de produção do livro – o período de escalada da Guerra Fria –, ressaltamos sua influência no surgimento da geração *beat*, da qual Burroughs foi fundador ao lado dos escritores Allen Ginsberg e Jack Kerouac. Neste aspecto, destacamos também a reorganização existencial proposta pelos *beatniks* e sua experiência de unificação do corpo e da obra, levando ao extremo as possibilidades do mesmo, como nos sugere a teoria queer. Neste diapasão, tendo como base a teoria estética de Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1872), é projetada a concepção de Burroughs sobre o ato de escrever e o controle exercido pela linguagem. Tal proposta, na medida em que perturba essencialismos e naturalizações, ao recusar a primazia da razão, vincula *Almoço Nu* ao pós-modernismo e às demais correntes contemporâneas que fazem repensar o pensar. É alvo desta pesquisa, ainda, discutir a projeção do corpo homossexual na obra de Burroughs à luz da crítica de gênero.

ABSTRACT

REIS, Leandro de Souza, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2018. **Control: the body which cannot take it anymore in *Naked Lunch*, by William S. Burroughs.** Advisor: Gracia Regina Gonçalves. Co-Advisor: Adélcio de Sousa Cruz.

The current study looks into how *Naked Lunch*, novel by North American writer William S. Burroughs, depicts controlling devices acting over the bodies represented in the narrative. Thus, drawing mainly on theoretical studies by Michel Foucault, in an attempt to examine disciplinary society in operation - its techniques which assure individual exploitation in the production system - and its passage to what Gilles Deleuze will call society of control. In this regard, we propose an analysis of the representation of the bodies in *Naked Lunch*, with highlights to the constitution of the junk body, i.e., habits, customs, practices, as an alternative to the domination in contemporary society. Bearing in mind the context of production of such book - Cold War rising period -, we emphasize its influence to the emergence of the *Beat* generation, of which Burroughs was co-founder along with fellow writers Allen Ginsberg and Jack Kerouac. In this respect, we also stress the existencial reorganization proposed by the *beatniks* and their body and body of work unification experience, stretching its possibilities to the edge, as it is suggested by the Queer Theory. In this scenario, having the aesthetical theory of Friedrich Nietzsche in *The Birth of Tragedy* (1872) as the basis, the conception of Burroughs concerning the act of writing and the control exercised by language is projected. Such motion, inasmuch as it corrupts essentialisms and naturalizations, when refusing the primacy of reason, binds *Naked Lunch* to postmodernism and to other contemporary trends which push rethinking thinking. Eventually, this research aims at discussing the portrayal of the homosexual body in the work of Burroughs in light of the the Gender theory.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. Biopolíticas: o poder sobre o corpo.....	4
1.1 O corpo-molde: as disciplinas.....	4
1.2 O corpo sob controle: modulações.....	14
CAPÍTULO 2. Made in the USA: a contracultura, raízes e impactos..	17
2.1 Terra arrasada: a ótica de Huxley e Hobsbawn.....	18
2.2 Ruptura na arte ou a arte da ruptura.....	21
2.3 <i>El Hombre Invisible</i> : vida em fluxo.....	39
2.4 <i>Routines</i> : indigesta América.....	48
CAPÍTULO 3. Apolo está morto: Dionísio como impulso criador.....	60
3.1 Corpo sou eu inteiramente: a medida e o excesso.....	60
3.2 Um não-lugar: a linguagem convulsiva e a pós-modernidade.....	70
CAPÍTULO 4. Corpos indóceis: controle e fuga em <i>Almoço Nu</i>.....	89
4.1 O corpo fala: o primado do gênero.....	89
4.2 Regressar do abismo: o corpo sem órgãos.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, o controle assume várias formas para assegurar sua dominação, mas o alvo é sempre o mesmo: o corpo. Não sendo nem matéria, nem entidade ou substância, ele existe. É onipresente, como um movimento, uma força age sobre este último, adaptando-se, autodeformando-se com ele. Assim, segundo William S. Burroughs, autor em foco nesta reflexão, o controle é um vírus sem fins práticos, senão a obtenção de mais controle (2016, p. 182).

Publicado em 1959, nosso objeto de estudo *Almoço Nu*, de William S. Burroughs, constitui-se ainda como uma crítica da sociedade adestrada, cuja narrativa desafia o controle, rompendo sistematicamente sua teia ideológica. Neste, cidades distópicas abrigam médicos sádicos, políticos corruptos, uma mídia alienante e esquemas burocráticos, que são costurados em torno de questionamentos sobre sexualidade, miséria e poder. Amparado em teorias sobre o controle, todos estes elementos se encontram na órbita do que pode ser considerado o grande personagem da narrativa de Burroughs, i.e., é a droga – a *junk*. Em torno dela é desenvolvida a narrativa, estendendo-se esta hipótese a uma reflexão mais profunda sobre a sociedade em si. Grande metáfora do texto, ela se apresenta como antagonista do controle, ou um antídoto ao vírus do consumismo e da alienação característicos do *American way of life*. Os efeitos desta se traduzem nos corpos, representados como seres em metamorfose, cuja possibilidade de fuga da normatização se apresenta na construção de um novo corpo para si, nunca acabado, sempre num devir.

Assim, o “Capítulo 1 – Biopolíticas: o poder sobre o corpo” deste trabalho apresenta a passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle aprofundou as formas de dominação sobre os corpos na contemporaneidade, a partir do desenvolvimento do capitalismo e da revolução da informática. Embora não esteja mais apenas confinado em fábricas, escolas ou outras instituições, o indivíduo vaga feito uma marionete conectada a fios aéreos e múltiplos. O homem nunca esteve tão perto de Sísifo em sua caminhada infundável e carente de sentido.

Como suporte teórico principal, partimos da obra de Nietzsche até chegarmos na questão crucial das disciplinas em Foucault e Deleuze,

estudiosos que se apoiaram em certa medida nas elaborações do filósofo alemão, corroborando a intervenção perniciosa das instituições tradicionalmente conhecidas, e respeitadas na formação da subjetividade dos indivíduos.

Nossa abordagem se mostrará, daqui por diante, mais pragmática, resgatando imagens significativas do romance, a par e a passo com os elementos teóricos considerados revelantes para a melhor fruição da narrativa de *Almoço Nu*. Analogamente à estrutura do texto em si, levando-se em conta a característica circular de *Almoço Nu*, disporemos, portanto, nossa análise ao longo dos capítulos, alinhando discussões sobre o conteúdo teórico e ficional.

Desta feita, no “Capítulo 2 – Made in the USA: contracultura, raízes e impactos”, por sua vez, observamos que o próprio contexto de produção da obra se configurava como um sistema de controle: nos Estados Unidos da Guerra Fria, um processo de normatização de todas as áreas do cotidiano, vem ao encontro do impulso criador, e crítico, de Burroughs. O controle, sendo o tema principal deste estudo, torna-se, desta forma, “um indício particularmente significativo do ‘estar-no-mundo’ peculiar ao escritor”, como afirma Daniel Bergez em “A crítica temática” (2006, p. 118):

O tema é o ponto de cristalização, no texto, dessa intuição de existência que o ultrapassa mas que, ao mesmo tempo, não existe independentemente do ato que o faz aparecer (ibidem).

Assim, como um gatilho da “consciência criadora”, abordaremos o texto de Burroughs como um texto vivo, o qual se constitui antes de mais nada como um questionamento aos seus interlocutores. Desta forma, buscamos promover um diálogo entre tais teorias e nosso objeto, explorando sua estreita relação.

No “Capítulo 3 – Apolo está morto: Dionísio como impulso criador”, exploramos especificamente os preceitos da teoria estética de Friedrich Nietzsche, cuja irreverência e niilismo se coadunam sobremaneira com o espírito da obra de Burroughs. Da leitura de *O nascimento da tragédia* (1992), texto no qual este discute a contraposição entre Apolo e Dionísio, percebemos a tensão que estas figuras imprimem na arte e na literatura, vinculando-os à atitude crítica sobre o *status* flexível da verdade na literatura pós-moderna, preocupação inerente ao romance do autor em questão.

Já o “Capítulo 4 – Corpos indóceis: controle e fuga em *Almoço Nu*”, por sua vez, pretende ser um coroamento dessas tendências críticas tão

efetivamente manipuladas pelo autor. Na obra, por esta razão, faz-se também oportuno um certo detalhamento. Na seção “O corpo fala: o primado do gênero”, encetamos uma discussão do controle dos corpos a partir de uma leitura de gênero, sugerindo, à luz da teoria queer, uma interpretação do texto de Burroughs no qual a heteronormatividade é impiedosamente satirizada.

Como ponto culminante da análise, a seção “Regressar do abismo: o corpo sem órgãos” introduz uma relação interessante na proposta de reversão radical de hierarquias no texto. Nela, resgatamos o conceito exposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu texto “Como criar para si um corpo sem órgãos”, primeiro capítulo de *Mil Platôs Vol 3: capitalismo e esquizofrenia* (1996). Analisando a constituição do corpo drogado como um corpo sem órgãos, configurando-o como um feixe de intensidades, um elemento de resistência apregoado pelos autores, queremos demonstrar a pertinência desta teoria com a proposta do escritor, e, por extensão, com a de toda uma geração a que pertenceu, a geração *beat*.

Propõe-se, portanto, neste trabalho, estabelecer uma linha de pensamento que contemple um texto de Burroughs como um processo que entende a arte como inseparável do viver, e o ato de escrever, como um processo, um devir, o qual não prescinde da experiência do sujeito.

Dessa forma, esperamos que este trabalho contribua para a discussão em torno dos temas levantados, reconhecendo na obra de William S. Burroughs fonte inesgotável para uma reflexão sobre a sociedade atual nos Estudos Literários.

CAPÍTULO 1

Biopolíticas: o poder sobre o corpo

Todo poder é triste.

Gilles Deleuze

Neste capítulo, vamos discutir os métodos de controle do indivíduo, destacando as técnicas da sociedade disciplinar, segundo Michel Foucault, e da sociedade de controle, de acordo com Gilles Deleuze. Nosso objetivo é fundamentar a discussão que se estenderá ao longo dos demais capítulos, passando pela aplicação das teorias sobre docilização dos corpos no contexto de produção de *Almoço Nu* (2016) – os Estados Unidos da Guerra Fria – para chegar até a consequência do adestramento desses corpos representados por William S. Burroughs.

1.1 O corpo-molde

Um aparelho, três partes: a cama, o desenhador e o rastelo. Nesse último estão as agulhas, cuja função é punir um homem condenado, que receberá o castigo *no* corpo, e, *pelo* corpo, no qual as agulhas vão ferir-lhe a pele na medida em que desenharam as palavras de sua sentença. O procedimento dura cerca de doze horas. No fim, a frase inscrita revela sua indisciplina: “Honra o teu superior!”.

Trata-se, a passagem acima, de uma cena de *Na colônia penal*, novela escrita por Franz Kafka em 1914. A imagem do condenado dilacerado pelas agulhas que escrevem em seu corpo sintetiza a atuação do poder sobre o indivíduo. No caso, vê-se um exemplo de um indivíduo submetido ao sistema de punições vigente até o Antigo Regime, o qual precedeu o surgimento da sociedade disciplinar – sociedade na qual o método de sujeição do indivíduo seria mais o adestramento do que a repressão violenta.

O condenado de Kafka é silenciado, torturado, morto. Não tem direito à defesa – “culpa é sempre indubitável” (KAFKA, 2011, p.), diz o oficial, guardião e praticamente um devoto da máquina –, é exposto aos ferimentos da máquina e não morre imediatamente: “Naturalmente não pode ser uma escrita simples, ela não deve matar de imediato, mas em média só num espaço de tempo de doze horas” (ibidem, p. 42-43); sua sujeição é uma expiação. Experimentada na própria carne, a sentença nasce do desrespeito à autoridade: o subalterno foi condenado porque desacatou o capitão, embora tenha sido

golpeado pelo superior. Ainda que seguida de morte, a sentença inscrita no corpo introduz a metáfora de uma punição perpétua. Como Prometeu, condenado a ter o fígado devorado por abutres e regenerado apenas para que sofra todos os dias, o condenado de Kafka reafirma continuamente sua sujeição através do corpo. O corpo, por meio do qual nos inserimos no mundo, é produtor contínuo de sentidos, segundo Le Breton (2007). Para o autor, é por meio do corpo que o indivíduo estabelece sua soberania, marcando um limite em relação ao outro (ibidem, p. 30).

Dessa maneira, a punição ao personagem de Kafka se torna uma violação dessa jurisprudência. A sentença que se dá no corpo do condenado é uma afirmação dupla de soberania do poder, que confirma a hegemonia do Estado e sua capacidade de exercê-la fisicamente: “Realiza ao mesmo tempo a ostentação da verdade e do poder; é o ritual do inquérito que termina e da cerimônia onde triunfa o soberano. E ela os une no corpo do supliciado” (FOUCAULT, 1987, p. 48).

Mas, à parte da punição pela atrocidade, o corpo se vê em uma sujeição mais profunda: a imagem do condenado suplicante de Kafka enquadra-se perfeitamente no quadro reconhecido como o corpo dócil do sistema capitalista. *Almoço Nu*, de William S. Burroughs, como veremos, convive com estas práticas perversas, a punição inscrita no corpo, o poder repressivo e punitivo; porém, também com o poder que dociliza, controla, molda. Se o homem racionalista de Kafka ainda tinha no suplício um largo método de punição (até o século XIX, quando a encenação foi perdendo a força que tivera; ibidem, p. 12), o homem de Burroughs se verá às voltas com métodos da repressão absolutista, e também com métodos mais sutis, difundidos tanto pela sociedade disciplinar, a que se dedica Foucault na obra supracitada, quanto pela sociedade de controle de Deleuze.

Na compreensão de tais conceitos teóricos, ver-se-á que são caros, para a análise foucaultiana, os termos biopoder e biopolítica. O primeiro seria o poder que incide sobre os corpos como meio de controlar populações, enquanto a biopolítica se mostra como um conjunto de práticas que permite a gestão, o cálculo e a organização contínua do indivíduo submetido a uma relação de forças e técnicas da qual este é instrumento e alvo: a saúde, sexualidade, higiene, moral e trabalho – práticas que regem seu cotidiano.

Tomando como referencial a obra *O Príncipe* (1532), de Maquiavel, Foucault afirma que o objetivo do exercício do poder, na obra, segue *a priori* o imperativo da manutenção desse poder, uma vez que o príncipe não possui, de fato, uma “ligação fundamental, essencial, natural e jurídica” (2001, p. 280) com seu principado. Isto é, dada sua condição exterior ao cargo, ele precisa reforçar constantemente essa relação por meio da manipulação das relações de força. Contra esse tratado de conservação do poder, surge uma literatura anti-Maquiavel que deseja superar esse *modus operandi* por uma “arte de governar”.

Enquanto a doutrina do príncipe ou a teoria jurídica do soberano procura incessantemente marcar uma descontinuidade entre o poder do príncipe e as outras formas de poder, as teorias da arte de governar procuram estabelecer uma continuidade, ascendente e descendente (ibidem, p. 281).

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, observa-se, segundo Foucault, a introdução da economia, entendida como governo da família, na gestão do Estado, isto é, governar um Estado deve traduzir-se numa “forma de vigilância” e de controle dos indivíduos “tão atenta quanto a do pai de família” (ibidem). Esse foco na família é substituído pelo enfoque na população, que devido à expansão demográfica se impõe como modelo de governo a partir da metade do século XVIII (ibidem, p. 289), embora a família continue como um segmento fundamental “na medida em que, quando se quiser obter alguma coisa da população – quanto aos comportamentos sexuais, à demografia, ao consumo, etc. – é pela família que se deverá passar” (ibidem).

Para Foucault, a importância da população se dá na medida em que ela se torna alvo do agir do governo, por meio de campanhas diretas e sobretudo técnicas indiretas, “absolutamente novas” (ibidem), através das quais se nota os influxos (invisíveis para quem os sofre) do poder normalizador.

A população aparece, portanto, mais como fim e instrumento do governo que como força do soberano; a população aparece como sujeito de necessidades, de aspirações, mas também como objeto nas mãos do governo; como consciente, frente ao governo, daquilo que ela quer e inconsciente em relação àquilo que se quer que ela faça (ibidem).

Embora reconheça o papel do Estado na cadeia de forças que rege a sociedade, Foucault rompe com a linha marxista, que compreende o poder como um privilégio do Estado e da classe dominante. Para o autor, não se trata de desconsiderar o poder exercido pelo Estado sobre o cidadão, mas de redimensioná-lo. O indivíduo então não é reprimido pelo sistema de produção,

mas assimilado por sua engrenagem: “O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (1987, p. 26). O poder não é uma propriedade: é mais uma questão de exercê-lo do que de possuí-lo.

Na sociedade disciplinar, os corpos vivem um regime de adestramento. As estratégias não consistem em reprimir, mas em moldar os corpos para que sejam úteis. Estar ocupado se torna sinônimo de produtividade. A análise de Foucault se refere a um “investimento político do corpo” (ibidem, p. 28). Suas estratégias consistem fundamentalmente em vigilância contínua, confinamento, exposição a testes, padronização de comportamento, regulação temporal de atividades. Em suma, o poder disciplinar se caracteriza pelo molde dos indivíduos para ser utilizados em atividades produtivas para o sistema capitalista, uma vez que, como afirma Roberto Machado em introdução ao livro *Microfísica do Poder*, “a dominação capitalista não conseguiria se manter se fosse exclusivamente baseada na repressão” (2001, p. XV).

Em “Corpos dóceis”, capítulo de *Vigiar e punir* (1987), Foucault afirma que a tática disciplinar é a primeira condição para o controle (p. 127). No início do capítulo, o autor resgata a imagem do soldado como exemplo de adestramento produtivo do corpo, isto é, um corpo que pode ser utilizado para um fim. No caso do soldado, “alguém que deve se reconhecer de longe” (ibidem, p. 117), o corpo se torna apto na medida em que transmite “uma retórica corporal da honra”. Regulado, o corpo do soldado se assemelha a uma máquina, corrigido, coagido: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (ibidem, p. 118).

Este procedimento é o que caracteriza a relação da sociedade disciplinar com o corpo: a escala de detalhe em que o manipula. Diferente dos processos disciplinares até o século XVII, que se apresentavam de forma fragmentada, mas que ainda não se configuravam como “fórmulas gerais de dominação” (ibidem). A sociedade disciplinar, por meio de uma “arte do corpo humano”, não quer apenas aprofundar sua sujeição nem apenas o tornar mais hábil, mas torná-lo “tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente” (ibidem, p. 119).

Segundo Machado, a análise de Foucault mostra que o poder não está interessado em eliminar o indivíduo do convívio social, tampouco diminuir

sua capacidade produtiva: ao contrário, interessa ao poder controlar a vida em seus mínimos detalhes, congelando suas potencialidades políticas:

diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder, neutralização dos efeitos de contra-poder, isto é, tornar os homens dóceis politicamente. Portanto, aumentar a utilidade econômica e diminuir os inconvenientes, os perigos políticos; aumentar a força econômica e diminuir a força política (MACHADO, 2001, p. XVI).

Para dissecar a sociedade disciplinar, Foucault primeiro se debruça sobre alguns procedimentos específicos. Uma das técnicas descrita pelo autor é a distribuição de indivíduos no espaço (ibidem, p. 121). O encarceramento é o primeiro elemento considerado: o indivíduo é confinado em colégios e quartéis, instituições que imitam o modelo dos conventos. Fora do horário de entrada e saída, não se pode vencer os muros, fechados como fortalezas: “à medida que se concentram as forças de produção, o importante é tirar o máximo de vantagens e neutralizar seus inconvenientes” (ibidem, p. 122).

Concentrados no espaço, o indivíduo é exposto ao “quadriculamento”: deve-se ocupar individualmente um lugar específico, evitando-se a organização coletiva. A repartição do local, e dos indivíduos nesse espaço, segue o objetivo de regulação e utilização contínuas dos corpos: “tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração” (ibidem, p. 123). O isolamento e a localização imediata do indivíduo, consequências da distribuição espacial, constrói uma rede de relações produtivas para aquela instituição, seja uma fábrica, seja uma escola, seja um hospital. Na sociedade disciplinar, a posição do corpo em uma teia produtiva determina sua utilidade (ibidem, p. 125).

Mas a posição do corpo também implica sua vigilância, um dos “principais instrumentos de controle” (MACHADO, 2001, p. XVIII). Observa-se sua materialização no panoptismo, método estudado por Foucault no último capítulo de *Vigiar e punir*. O panóptico é um projeto de prisão circular criado por Jeremy Bentham no fim do século XVIII, na qual há uma torre construída no centro, cujo ângulo permite observar todas as celas dos detentos sem que eles saibam se estão sendo observados.

Segundo Foucault, “o dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente”. O detento, no entanto, está submetido à uma técnica visível mas inverificável: ele pode ver a torre central cuja posição permite ao vigia (se lá estiver) observar

cada cela, e não pode saber se e *quando* está sendo vigiado: “mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo”. Assim, o panóptico estabelece uma vigilância contínua que permite ao poder um funcionamento automático (1987, p. 165-166).

A princípio um projeto prisional, o panóptico tornou-se um modelo generalizável, segundo Foucault: “Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar” (ibidem, p. 166). O próprio Bentham recomendava a aplicação de seu projeto a

todos e quaisquer estabelecimentos, nos quais, num espaço não demasiadamente grande para que possa ser controlado ou dirigido a partir de edifícios, queira-se manter sob inspeção um certo número de pessoas (BENTHAM, 2008, 19-20).

Segundo Jacques-Alain Miller, o panóptico mimetiza o poder divino na medida em que se fundamenta no princípio de que para “um máximo de vigiados, um mínimo de vigilantes” e, a partir do monopólio da visão, cria uma instância “onividente, onipresente, onisciente” (2008, p. 91). Para o autor, o panóptico é um espaço de “controle totalitário”, onde o homem é minuciosamente dominado, suprimindo qualquer contingência que poderia determinar seu agir (ibidem, p. 92).

Miller contextualiza a criação do panóptico como uma extensão da visão de mundo utilitarista, na qual a Razão irrompe como base segura para a aplicação da tecnologia dos corpos, incorporando-os ao sistema de produção:

Nisto, o Panóptico é o templo da razão. Templo luminoso e transparente em dois sentidos: primeiro porque ele não tem nem sombra, nem recanto e está distendido à inspeção permanente do Olho invisível; mas também porque o domínio totalitário do ambiente evacua toda irracionalidade: nenhuma opacidade faz obstáculo à razão (ibidem, p. 94).

Para Foucault, a característica individualizante do panóptico, sobretudo por sua dimensão de análise e classificação, é um princípio que liga o método de vigilância a outras instituições:

(...) o Panóptico, também, faz um trabalho de naturalista. Permite estabelecer as diferenças: nos doentes, observar os sintomas de cada um, sem que a proximidade dos leitos, a circulação dos miasmas, os efeitos do contágio misturem os quadros clínicos; nas crianças, anotar os desempenhos (sem que haja limitação ou cópia), perceber as aptidões, apreciar os caracteres, estabelecer classificações rigorosas e, em relação a evolução normal, distinguir o que é “preguiça e teimosia” do que é “imbecilidade incurável”; nos operários, anotar as aptidões de cada um, comparar o tempo que levam para fazer um serviço, e, se são pagos por dia, calcular seu salário em vista disso (1987, p. 168).

Ainda de acordo com o autor, a escola, que a partir do século XVIII dispõe os alunos em fileiras, faz do espaço serial a realização da vigilância e controles constantes, transformando “multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas”. Seu arranjo de corpos pretende traduzir os resultados do aluno segundo os valores da instituição, construindo hierarquias na sala de aula sob o escrutínio “classificador” do mestre: “Trata-se de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo e dominá-lo; trata-se de lhe impor uma ‘ordem’” (ibidem, p. 127).

A partir do desenvolvimento das estratégias disciplinares, o tempo passa a ser controlado de maneira mais estreita, uma herança monástica, segundo Foucault. Para ele, os três grandes processos do controle temporal da atividade – “estabelecer as cesuras, obrigar a ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição” (ibidem, p. 128) – desenvolveram-se no convento e, a partir deste, difundiram-se para outras instituições disciplinares, a exemplo dos hospitais, das fábricas e do exército, que por sua vez aperfeiçoaram tal sistema de controle: “Começa-se a contar por quartos de hora, minutos e segundos” (ibidem).

Neste diapasão, o tempo de trabalho, invariavelmente, deve ser útil, sem distrações. Por isso, a disciplina se impõe na “elaboração temporal do ato”, isto é, regulando detalhadamente o corpo em relação à atividade e ao tempo empregado nesta. Para Foucault,

Define-se uma espécie de esquema anátomo-cronológico do comportamento. O ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder (ibidem, p. 129).

Na sociedade disciplinar, ocorre o que o historiador chama de “codificação instrumental do corpo”, cuja capacidade de construir correlações entre corpo e objeto resulta em um complexo “corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina” (ibidem, p. 130-131). Ao contrário de métodos que controlavam apenas os resultados – conjuntura anterior à sociedade disciplinar –, as técnicas em questão regulam todo o procedimento (ibidem, p. 132). E, de certa forma, previnem futuras manifestações adversas. Sob uma organização interna cada vez mais detalhada, atinge-se o objetivo da utilização exaustiva do tempo. Aprofunda-se, assim, a dominação sobre o indivíduo, tornando-o mais rápido e eficaz na atividade que empreende.

Essas técnicas descritas por Foucault inserem no tempo uma condição linear, cujo ponto final deve ser “estável”. Amparados pela ideia de progressão, os procedimentos disciplinares, segundo Foucault, propiciaram a gênese de uma “historicidade evolutiva”, pois esta incorpora novos processos de gerir o tempo, a saber, segmentação, seriação, síntese e totalização (ibidem, p. 136). Tal modo de conceber a história está ligado

a um modo de funcionamento do poder, da mesma forma que a “história-rememoração” das crônicas, das genealogias, das proezas, dos reinos e dos atos esteve há muito tempo ligada a uma outra modalidade do poder. Com as novas técnicas de sujeição, a “dinâmica” das evoluções contínuas tende a substituir a “dinástica” dos acontecimentos solenes (ibidem).

Ainda sobre a seriação do tempo, Foucault discute o “exercício” – a realização de tarefas repetitivas, mas de dificuldade progressiva – enquanto técnica para a caracterização do indivíduo em relação àquela atividade, ou em relação ao desempenho do outro naquela função. Sua introdução na escola e no quartel originou da vida religiosa: “os exercícios cada vez mais rigorosos propostos pela vida ascética tornam-se tarefas de complexidade crescente que marcam a aquisição progressiva do saber e do bom comportamento” (ibidem, p. 137). Foi no seio da religião que vários métodos de disciplina surgiram, como o claustro, incorporado ao cotidiano das fábricas e dos exércitos, por exemplo. Embora identificada pelos que nela creem sobretudo com sentimentos de amor, compaixão, paz, etc, a Bíblia carrega em seu conteúdo discursos que incentivam o controle, o juízo, o poder.

Em *Crítica e clínica* (1997), por sua vez, Deleuze vê um conflito irreparável entre a figura de Jesus Cristo e o Apocalipse, último livro do Novo Testamento. O autor se refere ao livro do Apocalipse como criador de uma “religião do Poder”, que se superpõe à religião de amor pregada por Cristo. Deleuze questiona se é o mesmo João que narra os acontecimentos do Evangelho e do livro Apocalipse (João de Patmos), tais as diferenças que, segundo o autor, o livro subverte o ideal de amor propagado pela figura de Cristo – “uma prática, uma maneira de viver, e não uma crença” (p. 45) – e cria uma “imagem do poder inteiramente nova” (p. 48), isto é, um sistema que Deleuze denomina como “doutrina do juízo”, uma ideia que aparece em *O Anticristo* de Nietzsche, cuja primeira edição data de 1895.

Último livro publicado este em vida, *O Anticristo* é um manifesto contra o cristianismo, cujos dogmas já haviam sido criticados pelo autor

notadamente em *Humano, demasiado humano*, publicado em 1878. Na obra citada por Deleuze, Nietzsche retoma o mito bíblico da crucificação de Jesus Cristo para explicar o que chama de doutrina do juízo. Segundo Nietzsche, Cristo “negou o abismo entre Deus e o homem”. Isto é, reduziu a onipotência divina pois aproximou Criador e criatura, reduziu a distância entre Senhor e escravo. Assim como as figuras suscitadas por nós neste capítulo – o condenado de *Na colônia penal* e o mito de Prometeu –, Cristo tentou transgredir um sistema de controle, e foi castigado em um espetáculo de “sacrifício expiatório” (1989, p. 42).

Doravante introduz-se gradualmente no tipo de Salvador a doutrina do juízo e da segunda vinda, a doutrina da morte como morte sacrificial, a doutrina da ressurreição, com a qual se escamoteou toda a noção de “beatitude”, a plena e única realidade do Evangelho em favor de um estado após a morte! (NIETZSCHE, 1989, p. 42).

Segundo Deleuze, Cristo desejava libertar as pessoas de um sistema de “culpa, punição, recompensa, juízo, morte e o que vem depois da morte” (1997, p. 46). Para Nietzsche, o Evangelho de João seria a realização da felicidade no plano terreno, e não uma felicidade “apenas prometida” (1989, p. 41). Morto, Cristo ascende ao Reino de Deus – onde tudo é promessa, abstração. Sem o Cristo de carne e osso, a vida terrena torna-se um sacerdócio, uma existência que não pode ser vivida, mas *superada* em favor de uma promessa supraterrana.

O *Apocalipse* é o livro da vingança, da culpa, do ressentimento. Deleuze encontra atualidade no sistema pregado por tal livro da *Bíblia* na medida em que este suscita formas de “viver, de sobreviver e de julgar” (1997, p. 46). Dessa maneira, o controle se estabelece quando ao “pecador” atribui-se uma culpa que deve ser experimentada durante a vida, definindo sua existência a partir dessa sensação ininterrupta de débito. Em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze retoma a noção nietzscheana de “má consciência”, traduzindo-a como um niilismo cristão, uma vez que “nega a vida” na medida em que introduz “a horrível equação dor-castigo” e uma máquina de multiplicar esta dor. Isto é, a vida não é justa, e por isso deve-se padecer para justificá-la: “ela deve sofrer visto que é culpada” (1976, p. 15). Como o panóptico, a crença cristã impõe um funcionamento automático do poder.

Numa virada significativa na forma de se entender as relações entre os homens, em *Humano, demasiado humano* (2007a), Nietzsche compara a relação de poder entre os deuses da Grécia Antiga e o Deus cristão com seus

respectivos povos. Para ele, os gregos conservavam uma relação de idealização a respeito dos deuses olímpicos, e não de submissão, como no cristianismo. Segundo o autor, os deuses gregos tinham uma função de espelhar os melhores exemplares do povo, estabelecendo-se mais como um objetivo do que uma relação de inferioridade (ibidem, p. 104).

O cristianismo, pelo contrário, esmagou e despedaçou o homem completamente e o mergulhou num lodaçal profundo: depois, no sentimento de completa abjeção, fez brilhar de repente o clarão de uma misericórdia divina, de modo que o homem, surpreendido, aturdido pela graça, soltou um grito de enlevo e por um instante julgou trazer em si o céu inteiro (ibidem).

Vale ressaltar que o autor já havia discutido a relação dos gregos com as divindades em *O nascimento da tragédia*, seu primeiro livro (publicado em 1872), na qual afirmou que não se deve buscar “incorpórea espiritualização” nas divindades olímpicas, uma clara comparação à crença cristã. Em vez da concepção negativa do cristianismo sobre a existência, nos deuses gregos encontra-se, pelo contrário, a “exaltação da vida”:

Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando que seja bom ou mau (NIETZSCHE, 1992, p. 36).

Como vimos no *Vigiar e punir* de Foucault, as táticas de controle dos corpos anestesiavam seus tecidos políticos. A “educação da alma” imposta pela religião assegura um cidadão dócil que não se dispõe à rebelião (NIETZSCHE, 2007a, p. 55). Nietzsche utiliza a expressão em latim *spernere et sperni* para caracterizar a ascese: “desprezar a própria abjeção” (ibidem, p. 115). Instrumento de controle, esta configura-se como parte importante da engrenagem do cristianismo; na falta de um alvo para o exercício do poder, o asceta investe-se de uma “obstinação contra si próprio”, tiranizando “certas partes de seu próprio corpo” (ibidem, p. 114-115).

Segundo artigo de Max Weber¹, a ascese se caracteriza por transformar o indivíduo em uma “ferramenta de Deus”. Isto é, por meio da “repressão do indivíduo corrompido” (2013 p. 509) atinge-se a salvação. Para Weber, no entanto, a ascese representa uma forma de escape do mundo

¹ WEBER, Max. “Reflexão intermediária – Teoria dos níveis e direções da rejeição religiosa do mundo”. In: BOTELHO, André (org.) Essencial sociologia. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

(ibidem, p. 510), na medida em que, como afirmou Nietzsche², rejeita a existência do homem para assegurar sua dominação.

1.2 O corpo sob controle: modulações

Da sociedade disciplinar, onde “não se parava de recomeçar”, chegamos à sociedade de controle, em que “nunca se termina nada” (p. 224-225), segundo Gilles Deleuze no artigo “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle” (2013), publicado pela primeira vez em 1990. A estabilidade da modernidade tornou-se insustentável, bem como suas instituições que moldavam sujeitos unificados para otimização de sua potência produtiva. Diante de um mundo fluido, fragmentado e incerto, os mecanismos de disciplina modificaram-se ou foram substituídos em favor de procedimentos contínuos, eliminando o cárcere para controlá-lo em uma espécie de liberdade vigiada. Sem a restrição do confinamento, os dispositivos de controle podem atuar ininterruptamente nas esferas sociais, ou seja, ultrapassando também as noções de público e privado. A sociedade de controle se caracteriza por gerir a vida continuamente, em todas as atividades.

Deleuze reconhece no fim da Segunda Guerra Mundial o momento derradeiro das disciplinas, onde as instituições entram em crise: não há mais a linearidade dos confinamentos, onde atingem-se pontos máximos e mínimos (no caso das fábricas, um mínimo de salário para um máximo de produção), chegadas e partidas; ao contrário, vivemos em um estado de “perpétua metaestabilidade”. Segundo ele, ao contrário do poder disciplinar, onde o corpo é moldado dentro das instituições, a sociedade de controle se caracteriza pelas moldagens autodeformantes, isto é, mecanismos de controle que se alteram continuamente: “a fábrica era um corpo que levava suas forças internas a um ponto de equilíbrio (...); mas numa sociedade de controle a empresa substitui a fábrica, e a empresa é uma alma, um gás” (ibidem, p. 225).

Para o autor, a passagem da sociedade disciplinar para a de controle (ainda que mecanismos disciplinares contracenem com formas mais sofisticadas de operacionalização do poder) provocou um deslocamento na forma de moldar o ser humano. Enquanto a primeira moldava as individualidades para a utilização no sistema produtivo ao mesmo tempo em

² No Capítulo 3, veremos o desenvolvimento do pensamento de Nietzsche a respeito da religião, relacionado às ideias sobre corpo e consciência.

que exercia poder sobre um corpo único, formando o “par massa-indivíduo”, a sociedade de controle fragmenta o indivíduo (tornando-o “dividual”) para controlá-lo como uma amostra, uma estatística (ibidem, p. 226). Assim, se o controle imposto ao homem da disciplina era de longa duração mas descontínuo, a sociedade de controle opera a curto prazo e de forma contínua: “o homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado” (ibidem, p. 228). O autor usa o exemplo das trocas financeiras para ilustrar a distinção entre os dois momentos: nas disciplinas, um padrão; na sociedade de controle, “trocas flutuantes”, cifras, modulações:

A velha toupeira monetária é o animal dos meios de confinamento, mas a serpente o é das sociedades de controle. Passamos de um animal a outro, da toupeira à serpente, no regime em que vivemos, mas também na nossa maneira de viver e nas nossas relações com outrem. O homem da disciplina era um produtor descontínuo de energia, mas o homem do controle é antes ondulatório, funcionando em órbita, num feixe contínuo (ibidem, p. 226-227).

Deleuze se propõe a explicar o surgimento da sociedade de controle a partir da mutação do capitalismo no século XX: marcado pela concentração e pela propriedade, o capitalismo do século XIX, com suas fábricas e “máquinas energéticas”, foi superado por um capitalismo de sobreprodução que permitiu a evolução tecnológica, sobretudo a revolução informática: “[O capitalismo] Não compra mais matéria-prima e já não vende produtos acabados: compra produtos acabados, ou monta peças destacadas. O que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações” (ibidem, p. 227-228).

Segundo o filósofo Rogério da Costa, na sociedade de controle o indivíduo se torna um padrão passível de análise, cartografia e rastreamento (2004, p. 162). Costa retoma a concepção foucaultiana de poder microfísico para caracterizar a atuação dos dispositivos de controle, que na sociedade contemporânea atingem uma forma mais sofisticada. Para o autor, ao passo que a modernidade elegia o panóptico como seu modelo – uma vez que preocupada com o deslocamento espacial do indivíduo –, na contemporaneidade a vigilância se estende para o imaterial: “informação, conhecimento, comunicação” (ibidem, p. 163). Costa reconhece que a mudança fundamental no método incide na

dinâmica da comunicação não apenas entre as pessoas, mas sobretudo entre estas e as empresas, os serviços on-line, o sistema financeiro, enfim, todo o campo possível de circulação de mensagens (ibidem, p. 164)

e que “ultrapassamos Sherlock Holmes, que seguia os índices e pistas dos movimentos dos suspeitos, e alcançamos 007, envolvido em tramas internacionais via satélite” (2004, 164-65). Vale lembrar talvez o caso recente mais importante no que diz respeito ao controle de informação: em 2013, o analista Edward Snowden revelou o esquema de vigilância global empreendido pela Agência de Segurança Nacional dos Estados Unidos, desencadeando uma indignação global. A sociedade de controle não é mais um privilégio da ficção científica.

CAPÍTULO 2

Made in the USA: a contracultura, raízes e impactos

My mind is made up there's going to be trouble.

Allen Ginsberg

William S. Burroughs (1914-1997) se afastou do vício em drogas aos 45 anos (haveria uma ou outra breve recaída anos depois), como o próprio escreveu em um prefácio a *Almoço Nu*, referindo-se ao hábito como “A Doença” (2016, p. 263), já evidenciando o caráter diabólico que daria à “*junk*” (derivados do ópio, como morfina e heroína) ao longo de sua obra. Ao mesmo tempo em que fugia de um mecanismo de controle imanente que restringia seu corpo ao perímetro das drogas, assistia ao endurecimento do mundo que o cercava – os Estados Unidos do período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, envolvido no crescente conflito da Guerra Fria com a União Soviética, opondo-se ao comunismo com um galopante sistema capitalista que controlava não só o mercado em si, mas também o comportamento e o imaginário coletivo. Não é arriscado afirmar que, como escritor de seu tempo (ainda que suplante a época, pois suas obras sobrevivem à passagem dos anos), Burroughs traduziu em *Almoço Nu* o *zeitgeist* que viveu, tanto no que se refere aos assuntos abordados (autoritarismo, repressão, vício, paranoia) quanto à busca de uma estrutura textual consoante com os mesmos, redundando na forma fragmentária e descontínua do romance. De forma semelhante, também o fez na própria vida, colocando-se entre a lei e a ilegalidade (por vezes cruzando esse limite), inscrevendo no próprio corpo seu empreendimento estético, a exemplo dos artistas a ele associados sob o nome de geração *beat*, rompendo fronteiras do aceitável e do inaceitável, escancarando décadas antes temática e bandeiras que as política de gênero iriam adotar.

Neste capítulo, nos determos no contexto dos Estados Unidos – do período após a Segunda Guerra Mundial até o início dos anos 1960 –, terreno fértil para o surgimento da geração *beat* e, sobretudo, pano de fundo para a publicação de *Almoço Nu*, que – veremos –, refere-se em vários momentos (indireta ou diretamente) à conjuntura da época.

2.1 Terra arrasada: a ótica de Huxley e Hobsbawn

Em 1946, o escritor britânico Aldous Huxley escreveu um prefácio a uma nova edição de *Admirável Mundo Novo*, publicado originalmente em 1932. Na introdução, fez algumas previsões acerca dos meandros de governos centralizadores – um dos pilares de sua obra clássica, situada em mundo distópico e extremamente controlado –, para o autor uma conjuntura inevitável nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial.

Um Estado totalitário verdadeiramente eficiente seria aquele em que os chefes políticos de um Poder Executivo todo-poderoso e seu exército de administradores controlassem uma população de escravos que não tivessem de ser coagidos porque amariam sua servidão (HUXLEY, 2014, p. 14-15).

Embora conjecturasse um cenário futuro, Huxley, ciente ou não, já falava de um contexto corrente nos Estados Unidos. Em *Contracultura através dos tempos*, os críticos Ken Goffman e Dan Joy (2007) apontam a bomba de Hiroshima como imagem do sentimento apocalíptico de "holocausto global" (p. 249) que podia vir a qualquer momento. Nesse contexto de iminente distopia paradoxalmente (mas também proporcionado por) pairava um sentimento de invencibilidade derivado sobretudo de dois elementos: "otimismo tecnológico e poder militar excessivo" (ibidem, p. 251), que provocou um fortalecimento do mercado consumidor nos Estados Unidos, sobretudo eletrodomésticos e automóveis.

O poder exibido pelos norte-americanos foi herdado da Segunda Guerra Mundial, em que tiveram papel de destaque nas últimas batalhas contra as potências do Eixo, reforçando seu protagonismo iminente e adiantando a postura imperialista que se estenderia ao longo do século XX até os dias de hoje, com a invasão de Afeganistão e Iraque, por exemplo. Na segunda metade do século passado, seu maior adversário seria a União Soviética e o "fantasma" do comunismo, que polarizou ao lado dos Estados Unidos a distribuição de territórios após a Segunda Guerra, dividindo o mundo em blocos capitalistas ou comunistas. Algumas antigas colônias, porém, como Vietnã, continuavam incertas, e por essas regiões as potências competiram por influência ao longo da Guerra Fria, inclusive militarmente.

Para o historiador Eric Hobsbawn, embora a Guerra Fria tenha se notabilizado pela tensão e pelo conflito indireto entre as duas potências, o período pode ser encarado como uma espécie de Terceira Guerra Mundial. Hobsbawn se sustenta na afirmação do filósofo Thomas Hobbes, segundo a

qual a guerra não consiste apenas no embate militar, mas num “período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida” (HOBBS apud HOBBSAWN, 2003 p. 224).

Acreditava-se, segundo Hobsbawn, que apenas o medo de uma destruição mútua inevitável impediria os lados de iniciar uma guerra apocalíptica (ibidem). O historiador ressalta que o período de 1947 a 1951 foi o mais “explosivo” da Guerra Fria, pois compreende da enunciação formal do conjunto de práticas comunistas conhecido como Doutrina Truman, em março de 1947, até a demissão do general Douglas MacArthur na Guerra da Coréia (2003, p. 226).

Segundo Hobsbawn (ibidem, p. 228), a histeria tinha raízes também no receio de economistas norte-americanos, que temiam uma nova crise após a Segunda Guerra Mundial, a exemplo do conflito anterior. Assim, nutria-se o sentimento de que o capitalismo ainda precisava ser assegurado – o que dependia da derrota do inimigo, isto é, da cultura antagônica que o inimigo representava.

No entanto, o motivo principal da criação de um inimigo diabólico, a eterna “ameaça comunista”, foi político.

Mais concretamente, a histeria tornava mais fácil para os presidentes obter de cidadãos famosos, por sua ojeriza a pagar impostos, as imensas somas necessárias para a política americana. E o anticomunismo era genuína e visceralmente popular num país construído sobre o individualismo e a empresa privada, e onde a própria nação se definia em termos exclusivamente ideológicos (“americanismo”) que podiam na prática conceituar-se como pólo oposto do comunismo. (...) Não foi o governo americano que iniciou o sinistro e irracional frenesí da caça às bruxas anticomunista, mas demagogos exceto isso insignificantes – alguns deles, como o notório senador Joseph McCarthy, nem mesmo particularmente anticomunistas – que descobriram o potencial político da denúncia em massa do inimigo interno (HOBBSAWN, 2003, p. 232).

Em que pese o fato de que a escalada da Guerra Fria só tenha se dado em 1970, segundo Hobsbawn (2003), a corrida por supremacia – tecnológica, política e armamentista – já teria impacto direto sobre a sociedade norte-americana logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, se observarmos que o binarismo incentivado pelo conflito não prescinde da demonização do outro – método utilizado no trato com os “subversivos” – servindo para exercer opressão sobre qualquer indivíduo que não se adequasse a um padrão americano.

É o que afirmam os autores Ken Goffman e Dan Joy (2007). Enquanto a “América branca” consumia desenfreada eletrodomésticos e automóveis para esquecer a “ansiedade nuclear”, artistas como Charlie Chaplin, Bertold Brecht e Orson Welles (ibidem, p. 255) eram silenciados pela superestrutura capitalista, que tinha no macarthismo um braço eficiente de controle na medida em que centralizava o pensamento. Embora o país não fosse uma ditadura reconhecida, segundo os autores, a “oposição política era virtualmente proibida” (ibidem, p. 256).

Da paranoia da Guerra Fria nasceu a vigilância, a centralização de pensamento. Segundo a escritora Ann Charters, a sociedade norte-americana do pós-guerra era marcada por uma “forte noção de conformidade”³; para o cineasta John Waters, na década de 1950 “você tinha que ser exatamente como os outros”⁴. Em defesa do Bem e da Moral, dentro da política do Nós contra Eles, qualquer agressão é justificada, qualquer autoritarismo se torna legítima defesa.

Havia, então, um grande desequilíbrio nas relações de poder que delimitava, moralmente e legalmente, as posições sociais. Para analisar a dominação de um grupo sobre outro, Norbert Elias (2000) resgata o sentido literal de “aristocracia”, que a partir de uma auto-imagem superior se opõe ao “outsider”, ao grupo de “baixo valor humano”, significando

literalmente, “dominação dos melhores”. Até hoje, o termo “nobre” preserva o duplo sentido de categoria social elevada e de atitude humana altamente valorizada, como na expressão “gesto nobre”; do mesmo modo, “vilão”, derivado de um termo que era aplicado a um grupo social de condição inferior e, portanto, de baixo valor humano, ainda conserva sua significação neste último sentido como expressão designativa de uma pessoa de moral baixa (ELIAS, 2000, p. 19).

O baixo valor humano dos *outsiders* (comunistas, gays, negros, artistas – os inimigos da república) deve vir em contraste com a postura nobre dos estabelecidos (capitalistas, brancos, heterossexuais, ou todas as opções anteriores) (ibidem, p. 22-23) – na verdade construída por uma postura interessada, pelo próprio discurso e práticas sociais de quem está no poder – forçando um juízo de valor moral a partir de um binarismo inventado. Dessa maneira, ao estigmatizar o *outsider*, o grupo dominante mantém sua hegemonia na relação de poder: “o estigma social imposto pelo grupo mais

³ Charters é uma das entrevistadas do documentário *The Source: The Story of the Beats and the Beat Generation* (2000), de Chuck Workman.

⁴ Waters é fonte do documentário *William S. Burroughs: A Man Within* (2010), de Yony Leyser.

poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo” (ibidem, p. 24).

2.2 Ruptura na arte ou a arte da ruptura

Aliados do sistema, os indesejados se organizaram nas margens. Um grupo de escritores que viria a ser conhecido como geração *beat* se colocou contra as raízes do *American way of life*: “Os Russos os Russos e esses Chineses. E esses Russos. A Rússia nos quer comer vivos. O poder da Rússia é louco. Ela quer tirar nossos carros das nossas garagens”, escreve nos anos 1950 o poeta Allen Ginsberg em “América”, ironizando a paranoia anticomunista. Principal difusor da *beat*, Ginsberg representou ao lado de William S. Burroughs, Jack Kerouac e outros escritores norte-americanos uma reação contra um contexto de controle ideológico – resistência que se espalharia por outros campos da arte, do rock’n’roll ao cinema, à fotografia, às artes plásticas. Diz Ginsberg:

América eu te dei tudo e agora não sou nada.
América dois dólares e vinte e sete centavos 17 de janeiro de 1956.
América não aguento mais minha própria mente.
América quando acabaremos com a guerra humana?
Vá se foder com sua bomba atômica (GINSBERG, 2010, p. 58).

Numa delimitação histórica, geralmente se afirma que a geração *beat* surgiu após o fim da Segunda Guerra Mundial e foi apropriada, em seus princípios mais fundamentais, pelo movimento *hippie* e pelas demais contraculturas que nasceram a partir dos anos 1960 no seio da juventude alternativa, a exemplo do *punk*, que no fim da década de 1970 se consolidaria como uma vertente mais radical.

Segundo afirma o crítico e poeta Claudio Willer em *Geração Beat* (2009), a leitura do poema “Uivo”, por Allen Ginsberg, na Six Gallery de São Francisco em 1955, foi o evento que marcou tanto o reconhecimento da geração *beat* como movimento literário, quanto o início de seu fim: a partir daquele momento, a *beat* se tornaria um fenômeno de massa, e os *beatniks* se consolidariam como escritores famosos: “A *beat* acabou ao se tornar coletiva; ao deixar de ser comunidade para transformar-se em sociedade” (ibidem, p. 102)

Também é nessa época que seus principais autores se retiram dos holofotes. À exceção de Ginsberg – que, no entanto, exerceu seu recente status de celebridade sobretudo na Europa e no Oriente –, Kerouac se

recolheu, Burroughs seguia morando no Marrocos, o herói de *On the road* Neal Cassady estava preso e os outros autores, como Gregory Corso e Gary Snyder, também saíram dos Estados Unidos (ibidem, p. 101).

O espectro da geração *beat*, como se vê acima, compreende uma série de nomes. Além de Burroughs, Ginsberg, Kerouac e Cassady, o poeta Lawrence Ferlinghetti teve um papel fundamental na difusão dos beatniks, uma vez que fundou a livraria City Lights em 1953, responsável pela publicação de Ginsberg e cia. Outros nomes ainda são dignos de nota: Herbert Huncke, John Clellon Holmes, Carl Solomon, Philip Lamantia, Lucien Carr, Lawrence Ferlinghetti, Peter Orlovsky, Michael McClure, Philip Walen, Bob Kaufman, Jack Micheline, Ray Bremser e LeRoi Jones (que, a partir dos anos 1960, passaria a assinar como Amiri Baraka). Tais nomes foram confirmados pelo próprio Allen Ginsberg no prefácio a *The Beat Book* (apud WILLER, 2009, p. 10) como integrantes do movimento. O poeta e pesquisador Claudio Willer acrescenta, ainda, artistas como a poeta Diane di Prima, Ed Sanders e Timothy Leary (2009).

Além da *City Lights*, outro instrumento de divulgação do movimento foi seu próprio termo – “*beat*”. A primeira vez que a expressão “*beat generation*” veio a público ocorreu em 1952, escrita no livro *Go*, de John Clellon Holmes, a partir de uma conversa em 1948 com Jack Kerouac no apartamento de Allen Ginsberg, no Harlem. Também em 1952, Holmes apresentaria o movimento ao publicar o artigo “*This is the Beat Generation*” na *New York Times Magazine*. (WILLER, 2009, p. 7-8).

A partir de então, dois sentidos mais conhecidos se adequam ao termo que nomeia o movimento: a ideia de “beatitude”, uma inspiração blakeana que se contrapõe à acepção mais negativa do termo (*beat* como *derrota*, como uma “geração derrotada”), associada ao grupo pelo frequentador mais “marginal” do círculo, o criminoso Herbert Huncke (ibidem); e a batida do jazz, referindo-se à sonoridade e ao ritmo do texto.

Como dissemos, a geração *beat* surgiu para o mundo já nos anos 1950, mas seu desenvolvimento subterrâneo se deu na década anterior, contemporânea ao *bebop*, estilo de jazz onde a improvisação é um elemento basilar. Jack Kerouac, com sua prosódia bop, talvez seja o escritor mais simbólico nesse casamento de música e texto, sobretudo se percebermos o caráter jazzístico de *Visões de Cody* ou mesmo *On the Road*, com passagens

que se assemelham às sequências harmônicas, à melodia, às improvisações do bebop. Em *Mexico City Blues*, Kerouac anunciou, inclusive, que buscava “ser considerado um jazz-poeta, improvisando um longo blues em uma jam session numa tarde de domingo” (KEROUAC apud MUGGIATI, 1984, p. 75).

O crítico Roberto Muggiati reforça que a busca pela sonoridade no texto era um reflexo da alma *beat* – o espontaneísmo, a vitalidade, o primitivo. A nova estética se aproximava de uma urgência até então transmitida apenas via música, especificamente sob o frenesi do jazz. Os textos da *beat* foram feitos para a leitura em voz alta, de modo a observar todas as sequências harmônicas e improvisações.

Os encontros entre *beat* e música começaram em Greenwich Village, reduto artístico de New York desde os anos 1920. A região também serviria como ligação entre a geração *beat* e a contracultura, além de ter servido como palco para o fortalecimento da poesia como um *evento*. No antigo bar The Gaslight, como lembrou Ginsberg em *No Direction Home*⁵, houve a primeira leitura de poesia *beat*. A poesia como acontecimento, por meio da *beat*, guarda laços fortes com os festivais de rock que seriam organizados no futuro. Claro, não se trata de falar em completo ineditismo, mas em notoriedade no sentido de escala, segundo Willer.

Récitas existiam há muito, e outros poetas já haviam atraído multidões: Neruda se apresentou no estádio do Pacaembu ao vir a São Paulo. Mas o alcance da recitação de poemas mudou a partir da *beat*, desde a subsequente proliferação de sessões em pequenos locais, cafés ou livrarias, algo que acontecia, mas não na mesma escala, até as grandes manifestações ao ar livre, no mundo todo. Houve reintegração da poesia à fala (WILLER, 2009, p. 27-28).

A geração *beat*, então, já nos anos 1940, surgia como uma contracultura propriamente dita, embora o termo seja associado sobretudo aos movimentos culturais dos anos 1960. Segundo o professor Timothy Leary, conhecido em larga escala por difundir o conhecimento sobre o LSD, a contracultura não é um período, é um fenômeno atemporal: “a ‘região não-linear’ em que equilíbrio e simetria deram lugar a uma complexidade tão intensa que a nossos olhos parece caos” (2007, p. 9).

Nessa zona fluida onde habita a contracultura, a única certeza é a ruptura com as formas de controle da “força criativa”, de acordo com Goffman e Joy (2007, p. 12). Em busca da afirmação da autonomia do indivíduo, a postura

⁵ Em entrevista no documentário *No Direction Home: Bob Dylan* (2005), de Martin Scorsese.

contracultural se define pela compreensão da vida como experiência artística (ibidem, p. 17).

Nesse sentido, a geração *beat* surgiu como uma tentativa de reorganização existencial a partir da arte; não foi um movimento apenas literário ou comportamental – como quer fazer crer uma crítica moralista que, a partir de uma falsa polarização, pretende esvaziar a importância artística da *beat* tachando-a exclusivamente de um movimento comportamental –, mas um movimento que entendia arte e vida como instâncias inseparáveis, e não como uma dicotomia.

Assim, sua literatura era antes feita *do, para e pelo* corpo. Os *beats* pregavam a espontaneidade, o “*first thought, best thought*” (famosa expressão de Ginsberg para simbolizar a escrita espontânea), a escrita automática, o fluxo de consciência, o antiformalismo; todos esses elementos simbolizam a união do corpo com a escrita na medida em que questionam a normatização da literatura e da vida, assim como o suposto antagonismo que representam. Naquele contexto, a geração *beat* insurgia contra a austeridade do cânone ocidental, e também contra o sistema capitalista, demonstrando “no tempo e no próprio corpo à América que o materialismo consumista não sacia a fome do homem” (FRÓES, 1984, p. 12).

Com efeito, os temas geralmente explorados pela *beat* derivam de suas próprias experiências, ao contrário do tradicional escritor de biblioteca que escreve “aventuras que não viveu” (MORAES, 1984, p. 59). A geração *beat* tem marginais escrevendo sobre marginais (e para, sobretudo, marginais): consumo de drogas, homossexualidade, loucura e delinquência são alguns de seus assuntos mais corriqueiros, em que pese a peculiaridade de cada autor.

Pela primeira vez, as rebeliões artísticas antiburguesas não foram encabeçadas exclusivamente por burgueses ou aristocratas. Vanguarda literária com adesão de proletariados? Talvez. E proletarização voluntária, levando em conta as ocupações dos *beats* em seu período de obscuridade. Porém, mais que o proletário, a *beat* se associou ao *lumpen*, o extrato inferior da sociedade, considerando algumas das amizades de Ginsberg, Kerouac e Burroughs, e de onde vinham Corso e Cassady (WILLER, 2009, p. 21).

Desse modo, não é difícil encontrar nas obras da geração *beat* a representação de temas e personagens subterrâneos sob um ponto de vista interno, e não a partir de um enquadramento moral. Quando escreve “Uivo”,

poema *beatnik* mais conhecido, Allen Ginsberg o dedica a Carl Solomon⁶, cuja amizade teve início no Instituto Psiquiátrico de Columbia no período em que esteve internado, entre 1948 e 1949 (WILLER, 2010, p. 13); o longo poema é uma elegia whitmaniana aos *outsiders*, e não por acaso começa com os versos:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,
morrrendo de fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de
uma dose violenta de qualquer coisa (...) (GINSBERG, 2010, p. 25).

Diante de um contexto repressor e de iminente distopia, o futuro se mostrava mera e improvável abstração. Por isso, já em 1957 o escritor Norman Mailer salientou a “adoração do presente” como bandeira fundamental do *hipster*, isto é, do indivíduo que se filia a uma cultura alternativa.

Se a ética se reduz a Conhecer a Si Mesmo e Ser Você Mesmo, o que a torna radicalmente diferente da moderação socrática, com seu severo respeito conservador pela experiência do passado, é que a ética hipster é a *imoderação*, numa adoração inocente do presente⁷ (MAILER, 1957. Grifo nosso).

Não é desconhecida a passagem de *On the road*, onde Kerouac afirma se interessar apenas pelos “loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora.” (2013, p. 31). A geração *beat*, que começava a estourar em meados dos anos 1950, propagou o ideal hedonista como alternativa existencial. Sua adoração do presente não representava uma fuga da história, tampouco um niilismo inócuo, mas um combate à ideia de normatização do comportamento.

Nasce também de *On the road*, publicado em 1957, o mito *beatnik* por excelência. O personagem Dean Moriarty, que inicia e encerra o livro como uma espécie de interlocutor de Sal Paradise, alterego de Kerouac na obra, é na verdade Neal Cassady, autor do póstumo *O primeiro terço* – que permanece nas sombras da bibliografia *beat* –, e que encarnava o arquétipo “nômade-libertário-fora-da-lei”. Cassady não foi famoso como seus amigos da *beat*, mas foi a principal inspiração do movimento. Ele morreu em 1968 (um ano dos mais

⁶ Segundo Willer (ibidem), Ginsberg e Solomon se apresentaram como personagens de Dostoiévski ao se conhecerem: o autor de “Uivo” foi o príncipe Míchkin de *O Idiota*; Solomon, Kirilov de *Memórias do subsolo* – inspiração clara, aliás, para *Os subterrâneos*, de Jack Kerouac.

⁷ “If the ethic reduces to Know Thyself and Be Thyself, what makes it radically different from Socratic moderation with its stern conservative respect for the experience of the past, is that the Hip ethic is immoderation, child-like in its adoration of the present.” Tradução nossa. Disponível em: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957

simbólicos para a contracultura, e por que não do século XX) no México, ao lado de trilhos de trem, intoxicado de tequila e barbitúricos.

Os *beatniks* não apenas viveram dessa maneira, como registraram suas experiências. Como em *Almoço Nu*, as drogas ocupam lugar de destaque na bibliografia *beat*: escreveram sobre elas e a partir delas. É conhecida a história de que Kerouac escreveu *On the road* à base de anfetaminas, enquanto em *Visões de Cody* (1972) o autor transcreve uma longa conversa com Cassady, ambos drogados. Em *Uivo e outros poemas* (2009), Ginsberg escreve sob o efeito de pelo menos três drogas: mescalina (p. 133), ácido lisérgico (“monstro múltiplo de um milhão de olhos”, p. 137) e aiuasca (p. 143). Burroughs, *junky* honorário, correspondeu-se com Ginsberg acerca de substâncias em *Cartas do Yage* (1963); em *Queer* (publicado apenas em 1985, mas escrito ainda nos anos 1950) seu alterego vai para a floresta amazônica em busca da revelação da aiuasca, que teria potencial para curar o vício em heroína; a estreia *Junky* (1953) e o subsequente *Almoço Nu* (1959) são jornadas pelo mundo subterrâneo do vício.

O contexto de repressão nos tempos de Guerra Fria se estendia, obviamente, às drogas, associadas ao comportamento imoral – o comportamento do inimigo, da esquerda, dos subversivos. Enquanto Ginsberg foi perseguido até o fim dos anos 1960, com policiais invadindo sua casa à procura de drogas, Timothy Leary chegou a ser condenado em primeira instância a trinta anos de prisão quando a polícia achou uma pequena quantidade de maconha em seu carro (WILLER, 2009, p. 107).

Em *Almoço Nu*, Burroughs também aborda a vigilância e a histeria em torno das drogas. A famosa expressão “guerra contra as drogas”, vociferada pelo então presidente Richard Nixon em um discurso de 1971, já se aplicava no período imediatamente seguinte ao fim da Segunda Guerra Mundial. O escritor examinou a questão diretamente no já citado paratexto “Depoimento: Testemunho acerca de uma doença” (2016, p. 263), onde dissecou o vício em *junk*.

No texto, Burroughs tira o peso moral do vício, pois refere-se a ele como uma doença onde a necessidade do uso se impõe, inescapável: “Um cão raivoso não tem escolha senão morder. Ser hipócrita e moralista a esse respeito não ajuda em nada, a menos que você tenha intenção de manter o vírus da *junk* funcionando” (ibidem, p. 266). Dessa forma, sugere também uma

agenda política que, a partir de uma lei ou um discurso, esconde o propósito de vigiar, regular e alienar o *outsider*. Ademais, a “guerra” promovida pelo governo também propaga o medo, um sentimento que legitima o monopólio da violência do Estado como solução única para o Mal (o viciado, não a *junk*). O viciado, afirma Burroughs, é o único fator insubstituível na equação do tráfico, por isso seu tratamento é a alternativa mais cabível (ibidem).

Almoço Nu ainda revela a paranoia incentivada pelo governo a respeito do uso de drogas, que generaliza o potencial viciante de drogas completamente diversas, como alucinógenos e opiáceos (ibidem, p. 264). Na seção “Corporação Islã e os partidos da Interzona”, ele retoma a questão brevemente em um diálogo dos personagens Clem e Jody:

- Cavalo dado não se olham os dentes, não é?
- É verdade que quando vocês encontraram Hassan serviram cuscuz feito com esse trigo em um banquete oferecido para o alcaide?
- Claro que é. E, quer saber, aqueles cidadãos estavam tão chapados de maconha que começaram a perder a noção bem no meio do banquete... Eu mesmo só comi pão e leite... por causa da úlcera, sabe como é.
- Idem.
- Aí de repente eles saíram correndo e gritando que estavam pegando fogo, e a maioria morreu na manhã seguinte.
- O resto morreu na outra manhã.
- Mas o que eles esperavam que acontecesse ao se envolver com esses podres vícios orientais?
- É muito curioso, os cidadãos ficaram totalmente pretos e depois suas pernas caíram.
- Um efeito terrível da dependência de maconha (BURROUGHS, 2016, p. 179).

Burroughs chegou a ser detido com heroína e saiu do país, em 1949, porque sabia que seria preso de novo – e assim sua sentença poderia chegar a sete anos (MILES, 1992, p. 50). Também em sua estreia *Junky*, o autor relata o clima de vigilância a que estavam submetidos os *outsiders* nos Estados Unidos:

Uma vez que não são especificados nenhum local ou época e o termo “viciado” não é claramente definido, nenhuma prova é necessária ou mesmo relevante sob uma lei formulada de tal maneira. Nenhuma prova e, conseqüentemente, nenhum julgamento. Trata-se de legislação ditatorial, penalizando um jeito de ser. (...) Eu via minhas chances de escapar da condenação mingüarem a cada dia, à medida que o sentimento antidroga aumentava até virar obsessão paranóide, tal como o anti-semitismo durante o regime nazista (BURROUGHS, 2005, p. 217-218).

Junky, a estreia de Burroughs é descrita por Allen Ginsberg como inédita no sentido de “um retrato fiel, oferecido pela primeira vez nos Estados Unidos, desta vasta vida do submundo” (2005, p. 259), embora o mercado

literário norte-americano já tivesse premiado com o National Book Award *The Man with the Golden Arm* (1949), de Nelson Algren, romance sobre um veterano da Segunda Guerra viciado em morfina.

A diferença fundamental para a obra de Algren é que o uso de drogas de William Lee (protagonista e pseudônimo de Burroughs ao assinar o livro) não é fruto de trauma: é uma escolha existencial, postura que levaria o autor a dissecar ao longo de sua carreira as trilhas do vício. Com efeito, *Junky* se insere na tradição literária da toxicomania, que compreende desde o antigo *Asno de ouro*, de Lúcio Apuleio, obra do século II d.C, até modernos e contemporâneos, a exemplo de *Confissões de um comedor de ópio*, de De Quincey, *Os paraísos artificiais*, de Baudelaire (ambos datados do século XIX) e *As portas da percepção*, de Aldous Huxley (TERRON, 2005, p. 8-9), publicado um ano após a estreia de Burroughs.

“Meus pais tinham uma situação confortável” (BURROUGHS, 2005, p. 49), diz o narrador, localizando-se em um ponto díspare do herói castigado de Algren. A escolha de Burroughs (Lee) e da geração *beat* se configura como uma díade de escape-resistência, uma vez que o consumo de drogas representa uma alternativa existencial à atmosfera autoritária norte-americana.

No fim dos anos 1950, a crítica contra a *beat* foi sobretudo moralista, período em que *Uivo*, *On the road*, *Almoço Nu* e outras obras da bibliografia *beat* foram lançadas. Segundo Claudio Willer (2009, p. 52), os *beats* chegaram a ser tachados de iletrados por conta da aproximação de seus escritos com a experiência. Os *beats* na verdade não só liam literatura, como “projetaram em seu comportamento os autores que liam”: Rimbaud, Genet, Whitman, Baudelaire (ibidem): todos eles, de alguma forma, “malditos” porque rompiam com “a moral e os bons costumes”. Em suma, a crítica contra a literatura dos *beatniks* não é estética, não tem a ver com valor literário, mas com valor *moral* – a moral do estabelecido contra a (falta de) moral do *outsider*.

Destacam-se nesse contexto algumas resenhas⁸. Por exemplo, o escritor Truman Capote disse que Kerouac não era escritor, e sim um datilógrafo, referindo-se à prosa veloz de *On the road*; já o conservador *The New Republic* acusou o movimento de ser pautado por “uma patética pobreza de sentimentos” e “hostilidade pela inteligência” – a crítica acerca do desprezo

⁸ As críticas citadas neste parágrafo foram lembradas por Claudio Willer em *Geração Beat* (2009, p. 96-98).

pelos valores foi imitada também em jornais de esquerda, como o *Partisan Review*; o escritor Herbert Gold e o poeta Louis Simpson afirmaram que a *beat* representava uma mera manifestação de viciados em drogas: o “lamento do junkie”, ou o “gemido da bicha” que culpa a sociedade mas a despreza.

Já em outra ocasião, Norman Mailer viu em Burroughs apenas um escritor de trechos, uma vez que sua tendência à fragmentação do texto não agradava a Mailer, que nem a considerava como opção estética, mas apenas como uma consequência da rotina *junky* do autor. Além disso, as imagens escatológicas de *Almoço Nu* incomodavam o escritor, avesso à morbidez de uma “utopia negativa”. Segundo Reinaldo Moraes, “Mailer gostaria mesmo que Burroughs não fossem quem é, um intelectual que fez a cabeça com cogumelos atômicos e destila um niilismo alucinado diante do mundo administrado” (1984, p. 65).

Para Willer (1984),

É como se fossem incriminados e culpabilizados por terem vivido intensamente; principalmente, por não só terem experimentado drogas, cruzado algumas vezes a fronteira da loucura, delirado de várias formas, tido diversos tipos de problemas com a polícia e suas vidas sexuais e amorosas serem ricas e diversificadas, mas, principalmente, por terem falado abertamente de tudo isso, nas suas obras e fora delas também. Por trás da acusação, há um enunciado implícito, algo como “está vivendo, por isso não pode ser um grande escritor”, o corolário de um absurdo teorema pelo qual se tenta demonstrar que arte não é vida (WILLER, 1984, p. 29-30).

A crítica não se limitou ao nível discursivo: os *beatniks* também tiveram suas obras censuradas nos Estados Unidos. *Uivo* foi lançado em agosto de 1956 pela editora e livraria *City Lights*, cujo gerente foi detido e teve que responder a um processo por obscenidade. O livro foi liberado para comercialização apenas em outubro de 1957 por decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos. Ao contrário do que pretendiam os censores, a interdição ao livro foi um tipo de publicidade bem-vinda: *Uivo* logo ultrapassou a marca de cem mil exemplares vendidos (WILLER, 2009, p. 95). Durante o julgamento, a *City Lights* continuou a exibir a obra na vitrine, ao lado de outros títulos na seção “Banned books”, segundo o poeta e proprietário da livraria Lawrence Ferlinghetti⁹.

Dois anos depois, a censura se estenderia ao periódico universitário *Chicago Review*, que havia publicado textos de Burroughs, Ginsberg e

⁹ Em entrevista ao citado documentário *The Source*.

Kerouac. Em 1962, *Almoço Nu* também foi recebido com processo e interdição, e sua circulação foi permitida apenas em 1966 (ibidem, p. 96).

Se censurava os escritos da *beat*, a moral também regulava suas vidas. Talvez o maior dos temas da *beat* – por ser o único que decerto pode ser associado a todos os nomes que costumam integrá-la – seja o caráter fundamentalmente autobiográfico dos textos. Esse é o aspecto, segundo Fróes, que devolveu à poesia uma “qualidade sanguínea”, um desvio da inércia a que estava submetida pela academia, cujos limites que separam vida e obra, experiência e forma, excluem “os desatinos verbais do inconsciente que berra” (1984, p. 13). Isto é, na geração *beat*, observa-se uma hegemonia do “Eu” diante de qualquer restrição, seja da forma ou de um ideal (moral) de escritor.

Claudio Willer cita uma palestra de Allen Ginsberg, onde o autor de *Uivo* vincula Jack Kerouac à tradição norte-americana de uma prosa “completamente pessoal, [que] vem da própria pessoa do escritor – sua pessoa definida como seu corpo, seu ritmo de respiração, sua verdadeira fala” (apud WILLER, 1984, p. 39-40). Para Willer, a afirmação de Ginsberg pode ser entendida como uma crítica à concepção eliotiana da poesia, onde o poeta deve abolir seu “eu” em favor de uma poesia impessoal – teoria exposta no ensaio “Tradition and the Individual Talent”, de 1917. O crítico brasileiro resgata ainda o manifesto “Essentials of Spontaneous Prose”, de Jack Kerouac, como exemplo da valorização do “eu” no momento da escrita.

De fato, os textos supracitados diferem radicalmente em torno da relação ambígua com os princípios do maior poeta da modernidade; a própria relação da *beat* com a tradição – T.S. Eliot incluso –, como lembra Willer, era paradoxal. Embora dedicados a romper com o controle do cânone, os *beatniks* não negaram sua influência: vão de encontro ao sacrifício da personalidade, proposto por T.S. Eliot, ao mesmo tempo em que reconhecem a estética *avant-garde* de *Wasteland* como referência primordial para sua própria escrita (WILLER, 1984, p. 40).

Em “Tradition and the Individual Talent”, T.S. Eliot sugere que o poeta não deve ter uma personalidade para expressar, e sim funcionar como um mediador impessoal de sentimentos. Assim, despersonalizada, a arte atingiria uma condição de ciência (1941, p. 30). Quanto melhor for o poeta, segundo o autor, mais segregada estará sua dor de sua criação poética. Ou seja, a proposição de Eliot confronta o elemento confessional intrínseco aos

escritos da geração *beat*, que expressam uma aproximação entre a experiência do “eu” criador e a obra de arte.

Para o crítico Terry Eagleton (2006, p. 59), a solução de Eliot é autoritária, na medida em que sacrifica a personalidade do poeta em favor de uma ordem impessoal – a Tradição, cujo crivo determina o valor de uma obra de arte, que só pode existir em relação a esse cânone. Enquanto T. S. Eliot distancia o Eu e a obra, erigindo a linguagem como um muro a separá-los, a *beat* propõe subvertê-la, eliminando seu caráter mediador; enquanto Eliot quer que a poesia explique (já que deve ser ciência), a *beat* prefere que ela apenas descreva.

Já em “Essentials of Spontaneous Prose”, Jack Kerouac se distancia da teoria eliotiana ao descrever seu procedimento criativo:

CENTRO DE INTERESSE Comece não por ideia pré-concebida do que dizer sobre imagem mas de valioso interesse central em assunto de imagem em momento de escrita, e escreva além de nadar em mar de linguagem até libertação periférica e exaustão - Não repense a não ser por razões poéticas e de P.S. Nunca repense para “melhorar” ou encobrir impressões, uma vez que a melhor escrita é sempre a mais pessoal dolorosa jogada torcida de berço quente protetora torneira-mental de si a música de si mesmo, vai! agora! - seu jeito é o único jeito - “bom” - ou “ruim” - sempre honesto (“extra-vagante”), espontâneo, “confessionais”, interessante porque não “fabricado”. Artefato é artefato (KEROUAC)¹⁰.

Sua “nova prosódia” sugere um distanciamento da racionalidade, valorizando sons e ritmos em detrimento de enredo e continuidade, estilo que pode ser verificado nos fluxos de consciência de *Visões de Cody*, e em menor volume em *On the road* – embora a história de que Kerouac escreveu o livro quase ininterruptamente em rolos de papel seja bastante famosa, a obra teve várias passagens “que se assemelham a longos poemas em prosa” (BUENO, 2013, p. 13) editadas de modo a facilitar a leitura. Já em *Cody*, está preservado o estilo impressionista e verborrágico de sua prosa espontânea, ainda mais distante da rigidez proposta por T.S. Eliot.

¹⁰ Texto original: “CENTER OF INTEREST Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at moment of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion – Do not afterthink except for poetic or P. S. reasons. Never afterthink to “improve” or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind-tap from yourself the song of yourself, blow! – now! – your way is your only way – ‘good’ – or ‘bad’ –always honest (‘ludi-crous’), spontaneous, ‘confessionals’ interesting, because not ‘crafted.’ Craft is craft (KEROUAC).” Tradução de Camila Matusoch Marques. Texto disponível em <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/kerouac-spontaneous.html>. Acesso em 17 de fevereiro de 2018.

Em tempos de distâncias muito maiores do que as atuais, as leituras que formaram a *beat*, tanto do que recusaram quanto do que assimilaram, surgiram a partir do contato pessoal. Acima de tudo, os *beatniks* começaram como um círculo de amigos, originalmente Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs, cuja formação intelectual e idade um pouco mais avançada lhe concederam a alcunha de padrinho do movimento, aquele que indicava leituras, teorias e drogas, e vez ou outra promovia sessões de psicanálise (WILLER, 2009, p. 46).

Dado seu caráter comunitário, a geração *beat* rompeu com a veia individualista da “rebeldia tradicional” norte-americana. Segundo Willer (1984), a natureza conservadora do meio literário norte-americano, sobretudo na universidade, proporcionou à *beat* a condição de primeiro movimento organizado que pretendia revolucionar não só a estética literária, mas a criação artística e o comportamento, esse entendido como obra de arte em processo. De acordo com Willer, “até os anos 1950, a literatura americana é uma literatura de indivíduos, mais que de movimentos ou grupos” (ibidem, p. 36).

Em que pese seu ineditismo no que diz respeito à coletividade, a geração *beat* integra uma espécie de tradição de ruptura com o controle. Transcendentalismo, Romantismo e Surrealismo são alguns dos movimentos que influenciaram os *beatniks*. Neste item, vamos discutir as relações entre eles, ressaltando os aspectos em que se aproximam, e em que medida contribuíram para a sua formação.

Se a geração *beat* assistiu ao desenvolvimento do sistema capitalista após a Segunda Guerra Mundial, os transcendentalistas questionavam já suas raízes na década de 1830. Pregavam uma série de princípios mais tarde incorporados pela geração *beat*, como a necessidade da experiência, sobretudo do deslocamento na estrada, atravessando um país ainda por ser descoberto para além das treze colônias; a busca pelo prazer, o retorno à natureza diante da tecnocracia que se alastrava e, acima de tudo, a afirmação da liberdade individual diante da ética de acumulação do capital e da centralização do pensamento e da moral pela religião, que embora não fosse o centro da vida norte-americana (GOFFMAN, JOY, 2007, p. 190), ainda sustentava o espírito do capitalismo, como afirmou Weber em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*.

Para Weber (2007), a ética protestante, sobretudo a vertente calvinista, valorizava o trabalho *disciplinado* (um meio de atingir a ascese), por sua vez um instrumento de acumulação de riquezas e portanto contrário ao ócio pregado pelos transcendentalistas. Foi esse *leitmotiv* de acumulação que desenvolveu o capitalismo moderno, uma vez que a prosperidade material seria a manifestação definitiva da graça divina, isto é, a riqueza mediante o trabalho significaria a predestinação do indivíduo, sua elegibilidade para o Paraíso. Assim, atividades como o ócio criativo e os prazeres terrenos (da carne, das drogas), seriam uma afronta às leis de Deus.

Os transcendentalistas se caracterizavam pela atitude romântica e contra-iluminista, priorizando a “lógica do coração” diante do racionalismo; assim como os *beats*, entregaram-se aos prazeres, valorizaram o contato humano e não reconheceram a autoridade de um Deus diante de seu corpo – ao contrário, para eles, não era necessário ser subserviente: Deus não estava acima, mas ao lado: “A contracultura dos transcendentalistas basicamente contestou o controle que o dogma religioso exercia sobre o pensamento individual e a experiência espiritual” (GOFFMAN, JOY, 2007, p. 267).

Costuma-se atribuir à monografia *Nature* (1836), de Ralph Waldo Emerson, como o início das conversas acerca dos temas do transcendentalismo, uma vez que no trabalho Emerson meditava sobre “a crença kantiana do grupo em uma divindade que não podia ser apreendida pela investigação lógica do mundo material, já que era imanente na natureza” (GOFFMAN, JOY, 2007, p. 191). Em 1840, para engrossar a discussão, foi lançado seu periódico, *The Dial*. No entanto, é em uma leitura de 1842, intitulada “The Transcendentalism”¹¹, que Emerson mostra se debruçar sobre os princípios do movimento.

Eles são solitários, o espírito de sua escrita e de sua conversa é solitário; eles repudiam influências; eles fogem da sociedade comum, inclinam-se à clausura de seus quartos em suas casas, a viver no interior em vez da cidade, e a encontrar afazeres e prazeres no isolamento. A sociedade, certamente, não gosta muito disso; diz-se: Quem anda sozinho, acusa o mundo inteiro, pois declara que

¹¹ Texto original: “They are lonely; the spirit of their writing and conversation is lonely; they repel influences; they shun general society; they incline to shut themselves in their chamber in the house, to live in the country rather than in the town, and to find their tasks and amusements in solitude. Society, to be sure, does not like this very well; it saith, Whoso goes to walk alone, accuses the whole world; he declareth all to be unfit to be his companions; it is very uncivil, nay, insulting; Society will retaliate” (EMERSON, 1842). Tradução de Camila Matusoch Marques. Disponível em <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/transcendentalist.html>.

ninguém lhe serve como companhia; é incivilizado, se não insultante: a Sociedade retaliará (EMERSON, 1842).

O recolhimento proposto por Emerson é visível na obra do mais famoso dos transcendentalistas, Henry David Thoreau, cuja incursão contemplativa de dois anos afastado da sociedade na beira de um lago foi descrita em *Walden*, publicado em 1854. No livro, entre outros pontos, Thoreau medita sobre a transformação do homem em uma função, em mais uma ferramenta de trabalho para o capitalismo industrial: “os homens se tornaram os instrumentos de seus instrumentos” (2016, p. 47).

Em busca de uma vida livre do controle da sociedade, Thoreau foi precursor da necessidade de experiência e exploração, do espírito de movimento contínuo, do contato direto e primitivo com a natureza – inclinações que, um século mais tarde, serviriam à geração *beat*, cuja necessidade de inscrever no próprio corpo o mundo (a vida como obra de arte) se tornou imperativo das contraculturas que surgiram a partir dela.

Já em *A desobediência civil*, após ser detido por se recusar a pagar impostos, o autor critica o Estado, que submete o cidadão a uma autoridade ilegítima que anula sua consciência individual – a única “lei” que, segundo Thoreau, vale a pena ser seguida: “A única obrigação que tenho o direito de assumir é a de fazer a qualquer tempo aquilo que considero direito” (2001, p. 8-9).

Como um descendente direto de Thoreau, Jack Kerouac representou de forma concentrada sua vida de andarilho em *Viajante solitário*. Sintomático é seu último capítulo, “O vagabundo americano em extinção”, em que sugere a morte iminente do explorador, do habitante do mundo e da natureza. Nas últimas páginas da obra, Kerouac descreve a demonização do vagabundo (do *outsider*, aquele que pensa o contrário), a centralização do comportamento (a partir da mídia tradicional, por exemplo) e sobretudo a vigilância paranoica da sociedade norte-americana.

No tempo de Brueghel¹², as crianças dançavam ao redor do vagabundo, ele vestia roupas imensas e rotas e olhava sempre em frente, indiferente às crianças e as famílias não se importavam que as crianças brincassem com o vagabundo, era algo normal. – Mas hoje as mães abraçam os filhos com força quando um vagabundo cruza a cidade por causa daquilo em que os jornais o transformaram – o estuprador, o estrangulador, o comedor de criancinhas.

¹² Brueghel se refere a uma série de pintores europeus da mesma família, do século XVI ao XVIII, sendo o mais conhecido Pieter Brueghel, O Velho (1525-1569), famoso por retratar paisagens do campo.

(...)

Benjamin Franklin era uma espécie de vagabundo na Pensilvânia; cruzou a Filadélfia com três pãezinhos debaixo do braço e meio penny no chapéu. – John Muir era um vagabundo que partia em direção às montanhas com o bolso cheio de pedaços de pão seco, que molhava nos regatos.

Será que Whitman aterrorizava as crianças da Louisiana quando percorria a estrada aberta?

(...)

Está acontecendo algo estranho, já não se pode ficar sozinho nem mesmo na vastidão primitiva (as chamadas “áreas primitivas”), há sempre um helicóptero bisbilhotando, é preciso se camuflar.

(...)

As florestas estão cheias de guardas (KEROUAC, 2013, p. 209-220).

Citado por Kerouac no trecho anterior – e pelos *beatniks* em diversas ocasiões, sobretudo por Ginsberg –, o poeta Walt Whitman foi a ponte entre o transcendentalismo e a geração *beat* por conta de seu apreço pelo *marginal urbano*. Retratado como homossexual ou bissexual por seus biógrafos, o poeta natural de Nova York cresceu na periferia da cidade no início do século XIX, trabalhando como repórter em jornais populares enquanto o transcendentalismo se desenvolvia. Segundo um resenhista à época da publicação de *Leaves of grass* (1855), Whitman poderia ser definido como “uma combinação de transcendentalista da Nova Inglaterra com arruaceiro de Nova York” (apud GOFFMAN, JOY, 2007, p. 217).

De fato, é possível observar na obra de Whitman um olhar sobre a vida das pessoas comuns, que segundo o poeta são a base dos Estados Unidos: fragmentado, o país não foi feito de grandes homens, mas de *outsiders* que construíram uma cultura compreendendo não uma nação, mas uma “nação repleta de nações”¹³ (1855, p. III), como diz Whitman já no prefácio da primeira edição de *Leaves of grass*. No trecho a seguir, o poeta descreve a formação plural dos Estados Unidos de forma febril:

Seu espírito responde ao espírito de seu país... ele encarna sua geografia e a vida natural de seus rios e lagos. O Mississippi com suas enchentes anuais e cursos cambiantes, o Missouri e o Columbia e o Ohio e o Saint Lawrence com suas quedas e o belo e masculino Hudson, não deságuam mais onde eles passam, mais do que eles deságuam nele. O sopro azul por sobre o mar de ilhas da Virgínia e de Maryland e o mar da costa de Massachusetts e Maine e sobre a baía de Manhattan e sobre o Complain e o Erie e sobre o Ontário e o Huron e o Michigan e o Superior, e sobre os mares texanos, mexicanos e floridianos e cubanos e sobre a costa da Califórnia e do Oregon, não correspondem aos sopros azuis das águas abaixo mais

¹³ “Here is not merely a nation but a teeming nation of nations.” A obra está disponível para leitura em <https://whitmanarchive.org/published/LG/1855/whole.html>.

do que o sopro de cima e de baixo correspondem a ele (WHITMAN, 1855, p. IV).¹⁴

Whitman parte do fragmento, mas tenciona para o todo; não concebe o mundo como uma experiência solipsista: seu Eu só existe em relação ao Outro; se a ligação do poeta com o mundo é intrínseca, inseparável, também o é com o Outro. Em seu poema mais conhecido, “Song of myself”, Whitman propõe que a integração do indivíduo com o semelhante se dê por meio do corpo; suas descrições anatômicas sugerem uma reconciliação com o mundo a partir do contato estreito com o humano. Assim, sua celebração do Eu, como fica clara já no primeiro verso (“I celebrate myself”, p. 13) pressupõe a celebração do Outro (“And what I assume you shall assume/ For every atom belonging to me as good belongs to you”, *ibidem*).

Para Whitman, como afirma Gilles Deleuze em análise sobre o poeta, “a alma só se realiza tomando a estrada” (1997, p. 101); ou seja, o homem só se completa a partir da experiência, a partir do sensível – a partir do corpo e da alma, inseparáveis (“I am the poet of the body/ And I am the poet of the soul”, p. 26) – como também um indivíduo fragmentado só pode se reconhecer no contato com os pedaços de outro.

Também no poema “I sing the body electric” encontramos inferências similares a respeito da integração entre os corpos:

Percebi que estar com os que gosto basta,
Parar em companhia com o restante à noite basta,
Estar cercado de belas e curiosas peles risonhas e vivas basta,
Passar entre elas... tocar qualquer uma... descansar meu braço tão
levemente em torno do pescoço dele ou dela por um momento... o
que é isto então?
Não peço nenhum outro prazer... Nado nisso como num mar.
Há algo em estar próximo a homens e mulheres e olhá-los e estar em
seu contato e odor que agrada bem à alma,
Todas as coisas agradam à alma, mas estas agradam à alma bem
(WHITMAN, 1855, p. 79).¹⁵

¹⁴ “His spirit responds to his country’s spirit... he incarnates its geography and natural life and rivers and lakes. Mississippi with annual freshets and changing chutes, Missouri and Columbia and Ohio and Saint Lawrence with the falls and beautiful masculine Hudson, do not embouchure where they spend themselves more than they embouchure into him. The blue breadth over the inland sea of Virginia and Maryland and the sea off Massachusetts and Maine and over Manhattan bay and over Champlain and Erie and over Ontario and Huron and Michigan and Superior, and over the Texan and Mexican and Floridian and Cuban seas and over the seas off California and Oregon, is not tallied by the blue breadth of the waters below more than the breadth of above and below is tallied by him.” Tradução de Camila Matusoch Marques.

¹⁵ “I have perceived that to be with those I like is enough,
To stop in company with the rest at evening is enough,
To be surrounded by beautiful curious breathing laughing flesh is enough,
To pass among them... to touch any one... to rest my arm ever so lightly round his or her neck
for a moment... what is this then?”

Walt Whitman talvez seja o poeta que mais influenciou Allen Ginsberg, cujo *Uivo e outros poemas* contém pelo menos duas grandes referências ao autor de *Leaves of grass*: “Um supermercado na Califórnia” (2010, p. 49), poema onde o *beatnik* faz uma espécie de elegia a Whitman, um “velho vagabundo solitário” que em sua visão remexe nas carnes dos refrigeradores do supermercado; outra referência é o intertexto com os textos whitmanianos “Song of myself” e “The Sleepers”, que Ginsberg manifesta em “Poema de amor sobre um tema de Whitman” (ibidem, p. 165).

Ginsberg também foi o mais blakeano da *beat*. Sua busca pela alteração da percepção o levou a leituras visionárias de William Blake, segundo Claudio Willer (2009), nas quais teve “uma iluminação auditiva da voz” (p. 63) do poeta inglês. Nos versos finais do poema “Iluminação de Sather Gate”, Ginsberg cita um trecho de *Canções da experiência*: “...os rubros olhos do leão/ Deixarão escorrer lágrimas de ouro.” (2010, p. 178). Para Willer, a aproximação entre os poetas é clara: “Mesma alternância do ‘alto’ e do ‘baixo’, do sublime e do obscuro (...). Mesma busca de superação das antinomias, bem gnóstica no misticismo transgressivo, na religiosidade heterodoxa e pessoal” (2009, p. 64).

Lembramos ainda que Blake – o poeta que lutou contra a hegemonia da razão, segundo Octavio Paz (2006, p. 80) – inspirou o título de *As portas da percepção*, obra de Aldous Huxley, e também o nome da banda The Doors, um dos ícones do rock identificado com a contracultura. Quando afirmamos que a *beat* está inserida em uma tradição de ruptura com o controle, devemos resgatar suas raízes românticas: a “lógica do coração”, que influenciou os transcendentalistas, é uma concepção do romantismo, que buscava romper com o racionalismo iluminista. A geração *beat* é, em si, romântica – assim como o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, assunto do capítulo seguinte.

Dessa forma, destacamos o ponto de vista de Willer, segundo o qual o romantismo é um *processo* (1984, p. 31), isto é, menos um movimento localizado na história do que uma postura que atravessa os períodos da arte. Daí nascem os malditos – como Rimbaud, Baudelaire, os transcendentalistas e

I do not ask any more delight... I swim in it as in a sea.
There is something in staying close to men and women and looking on them and in the contact and odor of them that pleases the soul well,
All things please the soul, but these please the soul well.” Tradução de Camila Matusoch Marques.

os *beatniks* –, que, embora não sejam um denominador comum do romantismo, guardando suas especificidades, erigem uma tradição dionisíaca na literatura, frutos de “uma sociedade que expulsa aquilo que não pode assimilar”, segundo Octavio Paz (2006, p. 76) em *Signos em rotação*. Trata-se de uma paradoxal *tradição de ruptura*, de acordo Paz (1984, p. 17).

Essa ruptura, veremos, se expressará com Burroughs sobremodo via sátira. Aspecto imanente da literatura *beat*, a ironia, segundo Paz, foi a mais importante invenção romântica; no seio da ironia, surgem na literatura romântica elementos como o grotesco e a blasfêmia – base para o entendimento de *Almoço Nu*, nosso objeto de estudo.

Precisamente a ironia – no sentido de Schlegel: amor pela contradição que cada um de nós é e consciência dessa contradição – define admiravelmente o paradoxo do romantismo alemão. Foi a primeira e mais ousada das revoluções poéticas, a primeira a explorar os domínios subterrâneos do sonho, do pensamento inconsciente e do erotismo (PAZ, 1984, p. 63).

Da ironia romântica chegamos ao surrealismo, outra fonte em que bebeu a geração *beat*, sobretudo William S. Burroughs. Surgido na França nos anos 1920, o movimento artístico pregava a dissolução da fronteira entre sujeito e obra de arte. No “Manifesto do Surrealismo”, o escritor André Breton define o método da arte surrealista como um automatismo psíquico, onde está “suspenso qualquer controle exercido pela razão” e “alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (2001, p. 40).

Segundo Octavio Paz (2006), o surrealismo, também descendente do romantismo, tentava reformar a sociedade a partir da poesia. Como os *beatniks*, os surrealistas se debatiam após uma guerra mundial; assim como o grupo de Burroughs, atacavam “as noções de objeto e sujeito” (ibidem, p. 87), não só aproximando a vida da arte, e sim eliminando completamente suas fronteiras, transformando “homens em poemas viventes” (ibidem, p. 88). Em que pesem as diferenças¹⁶, surrealistas e românticos pretendiam, acima de tudo, ultrapassar a razão, transcender o controle da consciência.

Uma das técnicas utilizadas para alcançar tais objetivos foi a escrita automática, elemento incorporado pela geração *beat*, sobretudo por William S. Burroughs. Na busca pela destruição da “casca do eu” (PAZ, 2006, p. 88), da eliminação do caráter mediador da linguagem e do limite da consciência,

¹⁶ Segundo Octavio Paz (2006, p. 87), os românticos negam a história, enquanto os surrealistas tentam transformá-la; outra diferença é o apreço dos primeiros pela metafísica, ao passo que o grupo de Breton se debruçava sobre Freud, Marx e a arte contemporânea.

Almoço Nu está repleto de trechos inspirados pelo método surrealista: o catálogo de imagens cruas que Burroughs apresenta parece nascer no momento exato da escrita, sem mediação, uma visão da zona indissolúvel do inconsciente com o consciente; uma tentativa de alteração da percepção a partir da literatura.

Adeptos de inimagináveis ofícios obsoletos que escrevinham em etrusco, viciados em drogas ainda não sintetizadas, negociantes de harmina potencializada, junk reduzida a puro hábito que oferece uma precária serenidade vegetal, líquidos indutores da condição de *latah*, soros de longevidade titonianos, negociantes do mercado negro da Terceira Guerra Mundial, extirpadores de sensibilidade telepática, osteopatas do espírito, investigadores de infrações denunciadas por enxadristas levemente paranoicos, oficiais de justiça em posse de mandatos fragmentários redigidos em caligrafia hebefrênica com acusações de mutilações indizíveis do espírito, burocratas de repartições espectrais, funcionários de estados policiais não constituídos, uma anã lésbica que aperfeiçoou a operação *bang-utot*, ereção pulmonar que estrangula um inimigo adormecido, vendedores de tanques de orgônios e máquinas de relaxamento, corretores de refinados sonhos e nostalgias testados nas células sensibilizadas da abstinência de junk e trocados em escambo pela matéria-prima da vontade, médicos especialistas no tratamento das enfermidades à espreita na poeira negra das cidades em ruínas (...) (BURROUGHS, 2016, p. 125).

É claro que, ainda que os escritores *beat* partilhem uma série de influências e princípios estéticos e comportamentais – sobretudo o esforço para ultrapassar a esterilidade do racionalismo, herança romântica, transcendentalista e surrealista –, também se afastam em suas singularidades: Ginsberg, blakeano-místico-hippie; Kerouac, proustiano acelerado; Burroughs, satírico indigesto. Como um movimento heterogêneo e paradoxal – afinal, foi o primeiro movimento pós-moderno, como afirmou Willer (1984) –, a geração *beat* compreendeu a marginalidade em todos os seus aspectos: não há uma tábua de mandamentos para ser um *beatnik*. Por isso sobreviveu apenas até ficar reconhecida, até ser encurralada pela condição de rótulo. Depois, despedaçou-se, foi transformada n“A” contracultura dos anos 1960.

2.3 *El Hombre Invisible*: vida em fluxo

Sou um espectro desbotado.
William S. Burroughs

Nesta seção, nos deteremos na figura de William S. Burroughs, bem como nas condições de produção de *Almoço Nu*. Veremos, aqui, que vários temas da obra encontram motivação importante no contexto da vida social norte-americana após as duas guerras mundiais, nos preceitos da geração

beat e nos eventos pessoais, em especial as viagens de Burroughs, que o levaram a uma existência nômade por boa parte de sua vida. Nossa análise de *Almoço Nu* transcorrerá a seguir à luz das questões levantadas neste capítulo.

William Seward Burroughs II nasceu em 1914, em St. Louis, Missouri. Seu nome é uma homenagem ao avô, inventor de um tipo de calculadora – *adding machine*, inspiração para o título de uma coletânea de ensaios de Burroughs, de 1985. O *beatnik* teve uma infância confortável, sobretudo financeiramente, com mordomo, cozinheira e babá, uma casa de padrão alto que assistia ao River Des Peres passar além do jardim. Burroughs foi criado sob os valores tradicionais da família norte-americana, e esta herança, mais tarde, seria óbvio motivo de constrangimento para o autor: basta dizer, por ora, que sua estreia *Junky* (1953) foi assinada sob o pseudônimo William Lee – embora, três anos antes, a mãe de Burroughs já houvesse reconhecido o filho no personagem Dennison, de *The town and the city*, romance de Jack Kerouac (MILES, 1993, p. 57).

A vida conservadora nada tinha a ver com Burroughs, cuja homossexualidade erigia uma barreira diante dos colegas de escola. A sexualidade seria, portanto, fonte de conflito para Burroughs ao longo de sua vida, sendo retratada invariavelmente em seus livros, sobretudo em *Queer*, onde esta seria caracterizada pelo alterego do autor como uma “maldição”. A angústia a respeito da homossexualidade se intensificaria no contexto da Guerra Fria, período de afirmação da supremacia americana.

Já adolescente, Burroughs descobriu o livro *You can't win* (1926), autobiografia do fora-da-lei Jack Black, autores de suspenses e histórias policiais (ibidem, p. 26). A partir daí, começou a escrever contos sobre o submundo do crime, onde não raro figuravam cenas de enforcamento (*hanging routines*), elemento que utilizaria também em *Almoço Nu* como uma forma de crítica à pena de morte, segundo o próprio autor, que caiu na desgraça de ter que explicar sua própria ironia: como os editores norte-americanos temiam um processo devido a tais passagens, Burroughs refletiu sobre o tema em um paratexto anexado à edição. Em “Depoimento: Testemunho acerca de uma doença”, ele justifica que os trechos foram escritos de forma satírica “à moda de *Uma proposta modesta* de Jonathan Swift” para “desnudar a pena capital como o anacronismo obscuro, bárbaro e repugnante que é” (2016, p. 270). No

entanto, a estratégia não funcionou, e *Almoço Nu* foi censurado nos Estados Unidos segundo a suposta obscenidade das *hanging routines*.

A influência da literatura policial também foi responsável pela criação de uma série de agentes do departamento de Narcóticos, em especial a conhecida dupla Hauser e O'Brien de *Almoço Nu*. A similaridade com a narrativa policial, seu poder de concisão e captura do leitor, aparece logo no início da *routine*:

Quando invadiram meu quarto às oito da manhã eu sabia que era minha última chance, minha única chance. Mas eles não. Como poderiam saber? Era só mais uma prisão de rotina. Mas de rotina aquilo não tinha nada (BURROUGHS, 2016, p. 233).

Na mesma época em que descobriu a literatura policial, Burroughs teve sua primeira grande experiência com o controle. Para curar uma sinusite crônica, o frágil Billy, que acabara de completar quinze anos, foi mandado para a Los Alamos Ranch School, um internato conhecido por “endurecer” os garotos, onde as atividades intelectuais eram desencorajadas em favor das habilidades físicas. Anos mais tarde, a escola seria usada pelo governo para o desenvolvimento da bomba atômica (MILES, 1993, p. 27-28).

À medida que se formava intelectualmente, os livros de Raymond Chandler e Dashiell Hammett foram dividindo espaço com Shakespeare, Chaucer e Milton na prateleira de Burroughs (ibidem, p. 29), contrariando o estereótipo de iletrados reforçado por parte da crítica à geração *beat*. Como afirma Burroughs a seguir, o desprezo da *beat* não é direcionado às obras do cânone, mas à ideia de *permanência* imanente ao cânone e à conseqüente opressão que representa.

Não gostei nem um pouco de Harvard, não gosto de Boston, não gostei de Cambridge. Não gostei daquela atmosfera toda. Mas aprendi como usar uma biblioteca. Acho que ler bastante é muito valioso para um escritor. Você verá que a maioria dos escritores, em algum momento, dedicou-se a ler muito. Não estou falando de pesquisa, estou falando de leitura; os clássicos ingleses e franceses. Se você quer escrever, deve saber o que foi feito no seu campo. Acho terrivelmente importante ter uma espécie de bagagem em literatura inglesa se você for ser um escritor (BURROUGHS apud MILES, 1993, p. 29)¹⁷.

¹⁷ “I didn’t like Harvard at all, I don’t like Boston, I didn’t like Cambridge. I didn’t like the whole atmosphere. But I learned how to use a library. I think it’s very valuable for a writer to do a lot of reading. You’ll find that most writers at one time or another have done a great deal of reading. I’m not talking about research, I’m talking about reading; the English classics and the French. If you want to write you should know what’s been done in your field. I think that’s terribly important, to have some sort of background in English literature if you are going to be a writer” (BURROUGHS apud MILES, 1993, p. 29). Tradução nossa.

Depois de se formar em Literatura Inglesa em Harvard, Burroughs fez sua primeira viagem à Europa, em 1936. Em Viena, capital da Áustria, estudou um semestre de medicina, pouco mais de um ano antes da ocupação nazista naquele país: artista, gay e usuário de drogas, Burroughs testemunhava a cristalização de um movimento totalitário. Em 1937, contrário à perseguição nazista, casou-se com a judia alemã Ilse Klapper apenas para que ela entrasse nos Estados Unidos, para onde o norte-americano voltou no fim daquele ano. O divórcio sairia no fim dos anos 1940 (ibidem, p. 30).

De volta aos Estados Unidos, Burroughs viveu a repressão sexual. No período logo após a Segunda Guerra Mundial, a homossexualidade era um traço-mor do *outsider*, do indesejado. O crítico literário e editor Oliver Harris define esse momento de vigilância como “cold war culture”, em que o âmbito pessoal fica à mercê da politização engendrada pelo Estado (2010, XXVI). Além da perseguição a comunistas e ativistas de esquerda em geral, homossexuais eram considerados como anti-americanos (ibidem, XXVI), ou seja, uma ameaça ao sentimento patriota que se construía a galope naquela época.

Burroughs materializou em *Queer*, escrito no início dos anos 1950, suas angústias a respeito da homossexualidade, “uma maldição” enraizada na família.

Os Lee sempre foram pervertidos. Jamais vou esquecer o horror indizível que gelou a linfa das minhas glândulas – glândulas linfáticas, quero dizer, claro – quando a tal palara venenosa marcou a ferro meu cérebro cambaleante: *homossexual*. Eu era homossexual. Pensei naquelas falsas mulheres de rosto pintado e com um sorriso idiota que eu tinha visto numa boate em Baltimore. Seria possível que eu fosse uma daquelas coisas inumanas? (BURROUGHS, 2017, p. 38.)

Em 1939, Burroughs decepou o dedo mínimo para impressionar um homem com quem estava se relacionando. A história de amor não correspondido motivou o conto “The Finger”, da coletânea *Interzone* (1989). Sobre *Queer*, Harris sugere que as desventuras de William Lee são manifestação do auto-desprezo de Burroughs, cuja sexualidade reprimida resultou em uma atitude sádica contra o protagonista e alterego – nesse caso, a postura negativa a respeito de Lee se torna um masoquismo (2010, p. XXIII). Segundo Donald Webster Cory, muitos escritores gays usavam seus livros como modo de punirem a si mesmos, transformando o leitor em cúmplice de sua confissão (1951, p. 172).

No início dos anos 1940, Burroughs ajudou a formar a geração *beat*, ao lado de Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Morando no Village, em Nova York, rodeado de artistas, viveu a *low life* do ícone marginal Jack Black, trabalhando em atividades aleatórias¹⁸, tendo os primeiros problemas com a lei¹⁹ e o começo do vício em heroína. Nessa época, já vivia com Joan Vollmer, com quem teria um filho, William Seward Burroughs III. Em 1947, Billy Jr. nasceria viciado em drogas, visto que o hábito do casal não cessou durante a gravidez de Joan (MILES, 1993, p. 48).

Anos depois, o filho de Burroughs também sucumbiria ao vício em drogas, especificamente a metanfetamina. Billy tentou emular o pai, aliando-se a viciados e criminosos durante sua juventude e vida adulta. Relatou, inclusive, como fez Burroughs em *Junky*, sua experiência no submundo no romance autobiográfico *Speed* (1970). Três anos depois, publicaria *Kentucky Ham*, ainda com menos repercussão que a estreia. Morreu em 1981, em decorrência do alcoolismo, pouco depois do lançamento do novo romance do pai, *Cities of the Red Night*.

Em 1949, depois de uma busca ilegal (sem mandato) da polícia em sua casa, que resultou em apreensão de heroína, maconha e armas, Burroughs finalmente deixou os Estados Unidos. Já era a terceira vez que o autor era detido pela polícia. Se voltasse a ser preso, poderia pegar sete anos na famosa penitenciária de segurança máxima, Angola, em Louisiana (ibidem, p. 50). No mesmo ano, voou para o México. Escolheria, a partir de então, uma existência sempre em fluxo, residindo em três continentes e viajando por quase todos eles. Uma vida nômade que duraria até os anos 1990, quando perto de sua morte fixou residência em Lawrence, no Kansas.

¹⁸ Os trabalhos mais significativos de Burroughs foram em uma agência de detetives particulares e como exterminador de insetos, emprego que lhe rendeu dois livros, uma coletânea de *cut-ups* e outra de contos, respectivamente *Exterminator*: e *Exterminator!* (MILES, 1993, p. 33).

¹⁹ É conhecida a história da morte de David Kammerer, obcecado com Lucien Carr, amigo de Burroughs, Ginsberg e Kerouac. Em 1944, durante uma briga, Carr esfaqueou e matou Kammerer. Burroughs e Kerouac logo ficaram sabendo, mas não informaram à polícia imediatamente. Por isso, foram detidos e só libertados sob fiança. No fim, foram inocentados, mas Carr cumpriu pena durante dois anos por homicídio. Inspirados no episódio, Burroughs e Kerouac escreveram um curto romance, *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques*, lançado apenas em 2008, e no ano seguinte no Brasil. Na obra, Kerouac e Burroughs alternam a escrita dos capítulos para contar a história do assassinato. Quando foi escrito, o livro chegou a ser enviado a várias editoras, mas foi recusado (ibidem, p. 40). De fato, a colaboração não está à altura da obra de nenhum dos autores. A trama foi adaptada para o cinema em 2013, sob o nome de *Kill Your Darlings* (*Versos de um crime*, no Brasil).

Burroughs residiria no México até 1953. Lá, a experiência de fora-da-lei teria seu evento principal: a morte de sua esposa, Joan Vollmer. Em setembro de 1951, o casal passava dificuldades financeiras. Por meio de um amigo, o autor conseguiu uma oportunidade para vender sua pistola. O encontro aconteceria durante uma festa, mas o comprador não apareceu. Alcoolizado, Burroughs puxou a arma da maleta e propôs a Joan uma brincadeira conhecida como William Tell, na qual uma pessoa equilibra um copo na cabeça para que o atirador acerte o objeto. O casal nunca tinha realizado o ato, mas Joan, também alcoolizada, concordou em servir de apoio. Burroughs atirou, e a bala atingiu a testa da esposa, matando-a instantaneamente (ibidem, p. 53).

Burroughs ficou detido por treze dias, até que seu advogado conseguiu soltá-lo sob fiança. O escritor foi condenado por homicídio culposo, mas cumpriu a pena em liberdade, tendo que se apresentar à penitenciária mexicana Lecumberri (desde 1976 Arquivo Geral do México) todas as segundas-feiras durante um ano. Após a morte da mãe, Billy Jr. foi viver com os avós paternos, em St. Louis (ibidem). Pai e filho não voltariam a morar juntos, e o contato entre os dois seria escasso.

Em uma introdução à primeira edição de *Queer*, lançada em 1985, Burroughs faz uma de suas afirmações mais citadas sobre a morte de Joan: “Sou forçado a chegar à espantosa conclusão de que eu jamais teria me tornado escritor não fosse a morte de Joan” (2017b, p. 125) . Segundo ele, o acidente o forçou a admitir a existência do “Espírito do Mal”, uma face maligna do indivíduo que tenta possuir seu corpo, e que, no momento da morte da esposa, estava no controle.

Durante toda a sua vida, Burroughs afirma que esteve “sob constante ameaça de possessão”, preso em um labirinto no qual não tem alternativa senão “escrever para achar a saída” (ibidem, p. 126). O ato de escrever, então, nasceu de fato para Burroughs como uma libertação de um poder que o subjugava. Ao longo de sua obra, o autor trataria também a partir dessa dimensão diabólica mecanismos de controle mais específicos, como a *junk* e a própria linguagem.

Em 1951, Burroughs havia terminado o primeiro manuscrito de *Junk* (o título mudaria para *Junkie* e, em 2003, para o definitivo *Junky*). *Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict*, de William Lee, foi lançado em

1953 pela Ace Books em uma edição barata, dividindo espaço com as memórias de um agente da Narcóticos, Maurice Helbrant, lançadas originalmente em 1941. A edição *back-to-back* balanceava um texto imparcial em relação ao consumo de drogas com uma narrativa que o condenava. O livro foi recebido com silêncio (MILES, 1993, p. 59).

Enquanto residia no México, após ser liberado pela polícia, Burroughs fez algumas viagens pelas Américas Central e do Sul para experimentar a iuasca, passando por países como Colômbia, Equador, Paraguai e Panamá. Na época, correspondeu-se com Allen Ginsberg sobre suas experiências com a droga, textos reunidos em *Cartas do Yage*, nos quais inclusive parte do material de *Almoço Nu* nasceu, sobretudo anotações sob efeito do iagê, como a seguir:

Imagens caem lentas e silenciosas como neve... Serenidade... Caem todas as defesas... tudo é livre para sair ou entrar... É simplesmente impossível ter medo... Uma bela substância azul flui para dentro de mim... Enxergo o sorriso de um rosto arcaico, parecido com uma máscara do Pacífico Sul... Seu rosto é azul-violáceo com manchas douradas... (BURROUGHS, 2016, p. 126.)

A busca de Burroughs tinha o intuito claro de alargar a consciência em favor da escrita. Desde suas experiências com psicanálise e hipnose, ainda nos anos 1930, passando também pelo futuro estudo da Cientologia e do Budismo nos anos 1960 e 1970, o autor se cerca de novas ferramentas para romper com o sistema estabelecido na literatura – a narrativa causal, a representação moderna, o racionalismo, a segregação entre vida e obra de arte.

Nesse período, Burroughs ainda escreveria *Queer* (publicado apenas em 1985) antes de se mudar para a zona internacional de Tânger, no Marrocos, em 1954. Embora parte do território marroquino, Tânger esteve sob administração conjunta de 1925 a 1956 – oito países controlavam a cidade até 1928, ano da entrada da Itália ao lado de Estados Unidos, Bélgica, França, Reino Unido, União Soviética, Espanha, Países Baixos e Portugal. Por conta de sua localização estratégica no estreito de Gibraltar, a disputa com fins comerciais pela região está necessariamente atrelada à sua história, desde séculos antes de Cristo, passando pelo Império Romano, a Idade Média até sua independência, em 1956.

Ao gosto de Burroughs, a condição incerta da cidade relativizava conceitos como legalidade e moralidade; o autor encontrara sua Pasárgada,

que a partir de seu caráter obscuro e fluido, serviria como um molde para a distópica Interzona, um dos pontos centrais de *Almoço Nu*, onde corrupção e todo tipo de negócios escusos fazem parte do cotidiano.

Na cidade, Burroughs entrou em contato com a vanguarda artística, sobretudo europeia, cuja crítica nos anos 1960 compreenderia o método fragmentário do autor como uma continuação da estética proposta por “Artaud, Rimbaud, Jean Genet, Céline, dadaísmo, surrealismo e particularmente letrismo” (ibidem, p. 18). Em Tânger, conheceu expatriados, entre norte-americanos e europeus, principalmente espanhóis. Também foi apresentado ao escritor Paul Bowles e ao pintor Brion Gysin, que seria um de seus amigos mais íntimos e maior influência artística. Em 1959, Gysin inventaria o método *cut-up*, apropriado por Burroughs em sua trilogia seguinte a *Almoço Nu*. Como Gysin descreve, Tânger era algo como um paraíso hedonista nos anos 1950:

Era o paraíso, paraíso absoluto. Tudo era liberado, em toda parte, drogas, garotos, tudo. Havia dinheiro flutuando pelas ruas, o sol brilhava o dia todo e o céu era azul feito o mar... (GYSIN apud MILES, 1993, p. 74.)²⁰

A vida glamourizada por Gysin, no entanto, precedeu uma ressaca. O abismo se apresentaria mais uma vez a Burroughs como um impulso criador. É em Tânger que ele chega ao auge do vício, esgueirando-se pelos becos da cidade em trajes pretos, anônimos; passa a ser conhecido, então, como “*El Hombre Invisible*”, como ele próprio recorda na primeira introdução a *Queer* (2017, p. 118). Em *Almoço Nu*, Burroughs retrataria essa época como “dependência terminal”:

Vivia em um quarto no Bairro Nativo de Tânger. Não tomava banho havia um ano nem trocava ou tirava as roupas para nada a não ser enfiar uma agulha na carne fibrosa, desbotada e rígida da dependência terminal, coisa que fazia de hora em hora. Nunca limpava ou tirava o pó do quarto. Ampolas vazias, caixas e toda espécie de lixo formavam uma pilha que chegava ao teto. Não havia mais luz ou água, cortadas havia muito por falta de pagamento. Eu não fazia absolutamente nada. Conseguia ficar olhando para a ponta do meu sapato por oito horas a fio (BURROUGHS, 2016, p. 267).

Depois de tentar várias maneiras de auto-medicação para largar o vício, Burroughs conseguiu se afastar da *junk* por algum tempo ao se tratar, graças a ajuda financeira dos pais, com o medicamento experimental apomorfina (um regulador metabólico) em Londres, em fevereiro de 1956 –

²⁰ “It was paradise then, absolute paradise. Everything was free, everywhere, drugs, boys, everything. There’d money floating up and down the street and the sun shone all day, and the sky was as blue as the sea...” (GYSIN apud MILES, 1993, p. 74). Tradução nossa.

mais de dez anos após a primeira experiência com heroína. De volta a Tânger, finalmente conseguiu dedicar-se integralmente à escrita de *Almoço Nu*, que havia se espalhado nos últimos dois anos por notas feitas à mão em folhas avulsas, ou em páginas datilografadas por máquinas de escrever alugadas por hora (MILES, 1993, p. 63). O autor também teve a ajuda fundamental de Allen Ginsberg e Jack Kerouac, que o auxiliaram a editar o material do livro por cerca de dois anos, tanto por meio de cartas quanto *in loco*, datilografando ao lado de Burroughs em Tânger.

Sua vida instável na cidade foi em parte responsável pela estrutura fragmentada de *Almoço Nu*, mas também reflete o projeto literário de Burroughs: traduzindo uma experiência fluida, dispõe os personagens em narrativas sempre *por fazer*, circulares, onde a recorrência de imagens, figuras e temas se torna um meio de correspondência entre corpo e obra de arte.

Ao longo das edições da obra, o texto foi sendo alterado por Burroughs, sobretudo no que diz respeito ao acréscimo de paratextos, mas também com a supressão e a soma de trechos, ressaltando o caráter inacabado que vai de encontro ao formato tradicional e relativamente fixo de uma obra literária. “Todos os meus livros são um livro”, afirmou Burroughs. (apud MILES, 1993, p. 119). Segundo Barry Miles, “como Walt Whitman e W. H. Auden, Burroughs tem a tendência de continuar mudando seus textos” (ibidem, p. 120).

O título de sua obra mais famosa, inclusive, também foi alterado após o lançamento: *The Naked Lunch* foi publicado pela primeira vez em Paris, em 1959, e só três anos mais tarde foi intitulado definitivamente, sem o artigo. O texto final data de 1991, mas a versão com trechos inéditos (sobras do manuscrito), saiu apenas em 2002, quinze anos após a morte do autor.

Quando foi publicado pela Olympia Press²¹ em 1959, Burroughs havia acabado de se mudar para o Beat Hotel, em Paris, onde viveu no seio da vanguarda europeia. Conviveu com os dadaístas Marcel Duchamp, Tristan Tzara e Man Ray. Na companhia de Ginsberg e Gregory Corso, que seguiram Burroughs na incursão europeia, visitou Louis Ferdinand Céline, inspiração da *beat* (ibidem, p. 93). Os três *beatniks* ficariam no hotel por alguns meses. Desde 1945, três dos grandes escritores da *beat* não moravam no mesmo

²¹ Não por acaso o escopo da editora já compreendia, antes da publicação de *Almoço Nu*, autores como Apollinaire, Jean Genet, Marquês de Sade e Henry Miller (MILES, 1993, p. 83).

edifício, quando Burroughs, Kerouac e Ginsberg dividiram um apartamento em Nova York (ibidem, p. 87).

Foi em Paris que Burroughs assimilou o método *cut-up*, a partir da descoberta do pintor Brion Gysin, que havia passado a combinar imagens e palavras de forma arbitrária, a partir do recorte e da colagem de jornais, livros, revistas e demais mídias impressas. Seus primeiros experimentos datam de 1959, e são combinações de notícias com textos de Shakespeare e Rimbaud (ibidem, p. 112). À medida que colaboravam, Gysin e Burroughs foram reunindo grande volume de material, que apareceria nos anos seguintes em algumas coletâneas. Mais tarde incorporado à escrita, o *cut-up* é mais um método radical de romper com a mediação da linguagem, subversão proposta pela *beat* e seus antecedentes românticos (transcendentalistas e surrealistas inclusos). A técnica, segundo Barry Miles, revela o “mapa da consciência” do escritor (ibidem, p. 124).

Enquanto trabalhava nas colagens, Burroughs lançou a primeira edição de *Almoço Nu*, em 1959; assim como *Junky*, foi recebida com silêncio. Não houve resenhas nem vendas significativas. Nesse ínterim, Burroughs lançou a primeira parte da trilogia *cut-up*, *The Soft Machine*. A primeira edição do livro saiu em 1961, também pela Olympia Press, em Paris. A trilogia seria seguida de *The Ticket that Exploded* e *Nova Express*. Todos os volumes, ao longo dos anos seguintes, foram reorganizados por Burroughs, e algumas edições dos mesmos títulos têm pouca similaridade entre si.

Em 1962, quando foi publicado nos Estados Unidos pela Grove Press, *Almoço Nu* foi aclamado. Poucos anos após criticar a *beat*, Herbert Gold afirmou no *The New York Times* que Burroughs possuía um “talento literário especial”. Na *Newsweek*, o resenhista definiu *Almoço Nu* como uma “obra-prima totalmente insana e anárquica”, enquanto o *New York Herald Tribune* destacou no livro o “idioma existencialista que proclama o absurdo essencial da vida e a reduz a uma série de flashes e charadas cruéis e, muitas vezes, sem sentido” (ibidem, p. 106). Apesar das críticas favoráveis, o livro seria proibido de circular nos Estados Unidos, sob acusação de obscenidade. Só em 1966, após ser inocentado em julgamento na Suprema Corte de Massachusetts, que *Almoço Nu* foi liberado para circulação.

2.4 Routines: indigesta América

*Thanks for the wild turkey and the
Passenger Pigeons, destined to be shit out
through wholesome American guts -
thanks for a Continent to despoil and poison -
-
thanks for Indians to provide a modicum of
challenge and danger -
thanks for vast herds of bison to kill and
skin, leaving the carcass to rot -
thanks for bounties on wolves and coyotes -
thanks for the AMERICAN DREAM to
vulgarize and falsify until the bare lies shine
through.*

William S. Burroughs²²

Em *Almoço Nu*, William S. Burroughs ainda não tinha incorporado a técnica *cut-up* à escrita, mas já utilizava um método precursor: a organização arbitrária do texto, em que as *routines* ocupam papel fundamental. *Routines* são fragmentos escritos por Burroughs e desenvolvidos sem obrigação de enredo nem continuidade, geralmente em torno de imagens fixas, ou ideias simples: um enforcamento, um interrogatório, um experimento científico, uma dupla de policiais que persegue um viciado, etc.

“*Routines* são completamente espontâneas e partem de qualquer apreensão fragmentária que você tenha”, definiu Burroughs em carta a Allen Ginsberg (apud MILES, 1993, p. 77). As *routines* eram para Burroughs a invenção de um novo método literário que poderia alargar as fronteiras da consciência. Por exemplo, Burroughs pode começar um parágrafo com a descrição de dentes arrancados a pontapés no Brooklyn, desenvolvê-lo na Cidade do Panamá e no Cairo e terminá-lo em uma cirurgia feita com um abridor de latas por um médico alemão (2016, p. 202).

Ainda em se tratando da *routine* de Burroughs, observa-se o pequeno exercício do narrador em transformar uma cena simples (um almoço) em uma narrativa que elimina o sentido causal e relativiza a verossimilhança:

Acabam de me trazer o suposto almoço... Um ovo cozido e sem casca, que se revela um objeto totalmente inédito aos meus olhos... Um ovinho minúsculo, amarelo-pardacento... Talvez seja de

²² “Obrigado pelo peru selvagem e pelo Pombo-passageiro, destinado a ser cagado por vísceras americanas sagradas - obrigado por um continente para despojar e envenenar - obrigado pelos índios para prover um princípio de desafio e perigo - obrigado pelas vastas hordas de bisões para matar e esfolar, e deixar as carcaças para apodrecer - obrigado pela abundância de lobos e coiotes - obrigado pelo SONHO AMERICANO para vulgarizar e falsificar até que as mentiras imprudentes brilhem claras.” Tradução de Camila Matusoch Marques. “Thanksgiving Day”, escrito por Burroughs em 1986. Texto completo em: <http://realitystudio.org/texts/thanksgiving-prayer/>

ornitorrinco. No interior da laranja encontrei um verme enorme e pouca coisa mais... Como ele chegou primeiro, levou a melhor... No Egito existe um verme que se infiltra nos rins, onde cresce até ficar enorme. Com o passar do tempo, o rim torna-se pouco mais que uma casca delgada ao redor do verme. Gourmets intrépidos apreciam a carne desse verme acima de qualquer outro acepipe. Afirmam ser impossível descrever o quanto é saboroso... Um legislador da Interzona, chamado Ahmed Autópsia, fez fortuna negociando o Verme no mercado negro (BURROUGHS, 2016, p. 72).

Em *Almoço Nu*, as *routines* são como imagens cruas do inconsciente que aparecem unificadas sob alguns temas, o maior deles, na nossa visão, o controle, que se manifesta no sistema centralizador do *American way of life*, sob ataque no livro de Burroughs. Para Barry Miles, a obra foi uma reação contra a “hipocrisia enraizada, a arrogância, a ingenuidade e a futilidade que caracterizava tanto a sociedade de consumo norte-americana dos anos 1950” (1993, p. 99).

Símbolo da família tradicional americana, a dona de casa é representada de forma a romper com essa imagem moralista e estereotipada, que tão bem serviu à centralização de pensamento promovida pela moral conservadora. Em uma cena é descrita como um esquete publicitário em “Homens e mulheres comuns”, ela faz uma aparição pouco elogiosa:

DONA DE CASA AMERICANA (abrindo uma embalagem de Lux): Isso aqui devia ter uma espécie de sensor elétrico que abrisse a caixa assim que registrasse minha presença e chamasse o Autômato Faz-Tudo para preparar a banheira... Por sinal, o Faz-Tudo anda meio fora de controle desde a última quinta-feira, fica me bolinando sem que eu o tenha programado para isso... E a unidade Eliminadora de Resíduos não para de me incomodar, isso sem falar naquela velharia de Misturador que vive tentando enfiar-se por baixo do meu vestido... (BURROUGHS, 2016, p. 142).

Na mesma seção, o autor volta a explorar a questão da pena capital ao evocar a imagem da guerra, ainda tão presente no contexto norte-americano dos anos 1950 (época em que a obra foi escrita), quando refere-se ao enforcamento de *partisans* (exército de resistência contra ocupação do Eixo na Segunda Guerra Mundial) por cossacos (povo localizado majoritariamente no Sul da Rússia, que subsiste no imaginário ocidental como uma cultura ligada sobretudo às suas capacidades militares) (ibidem, p. 143).

Em termos de posicionamento do autor, vê-se em “Prefácio atrofiado: Você não faria o mesmo?”, a última seção do livro antes dos paratextos, que o narrador se refere à possibilidade de uma agenda política envolvida na pena de morte; ao mesmo tempo, revela o ódio americano ao *outsider* (“drogados” e “bichas loucas”), minoria a quem se destina esse tipo de punição:

Senadores pulam no ar zurrando seu apoio à pena de morte, com a autoridade inflexível do anseio virótico... Morte aos drogados, morte às bichas loucas (digo, aos invertidos), morte ao psicopata que magoar a carne amedrontada e desprovida de graça com a fragmentada inocência animal de seus movimentos flexíveis... (BURROUGHS, 2016, p. 248).

A denúncia de Burroughs sofreu uma tentativa de censura: como dissemos, a circulação da obra ficou proibida nos Estados Unidos de 1962 a 1966, por obscenidade, e a justificativa da justiça norte-americana se baseava nas tais *hanging routines* (MILES, 1993, p. 27), sobretudo na cena de enforcamento das páginas 114 e 115 de *Almoço Nu*, na seção “A festa anual de A.J.” (p. 105-122), onde três personagens – Mary, Mark e Johnny – fazem sexo, incluindo o *condenável* sexo homossexual, assim como o condenável e *perverso* uso de instrumentos que auxiliam o ato.

Entre as práticas sexuais insólitas do trio, há o enforcamento, sugerindo uma subversão da própria crítica inicial do narrador: a descrição satírica do sexo, que se estende por páginas de posições e movimentos insólitos, e os diálogos de literatura barata (*pulp*) esvaziam o sentido de perversão (a asfixiofilia) porque vestem de ironia uma pornografia explícita e de “mau gosto”, um espetáculo rocambolesco de “imoralidade” e “obscenidade”.

Uma sala do tamanho de um ginásio... O piso é de espuma de borracha, forrado com seda branca... Uma das paredes é de vidro... O sol nascente preenche a sala com luz rosada. Johnny é trazido para dentro entre Mary e Mark, com as mãos amarradas. Quando Johnny enxerga a forca, suas pernas ficam bambas e ele grita “Ohhhhhhhhhh!” enquanto sua cabeça pende na direção do caralho e seus joelhos perdem toda a firmeza. O esperma jorra diante de seu rosto descrevendo um arco quase vertical. Mark e Mary perdem a paciência de repente, cada vez mais excitados... Empurram Johnny na direção do patíbulo coberto de uniformes e suportes atléticos mofados. Mark ajusta o nó da forca.

(...)

MARY: – Não, deixe isso comigo. – Enlaça as mãos por trás das nádegas de Johnny, apoia a testa em seu corpo e retrocede sorrindo e olhando dentro de seus olhos, puxando seu corpo para fora do patíbulo para arrojá-lo no vazio... O sangue incha o rosto do menino... Ágil, Mark estende o braço e quebra o pescoço de Johnny... é o som de alguém quebrando um graveto envolto por toalhas molhadas (BURROUGHS, 2016, p. 113-144).

Em seguida, a escatologia continua em sua escalada mórbida: Mary dispõe do corpo de Johnny (da asfixiofilia para a necrofilia) e logo passa a canibalizá-lo; ato contínuo volta a fazer sexo com Mark, que se transformou em Johnny... No fim, há ainda o segundo enforcamento, desta vez forçado, de Mary por Johnny (ibidem, p. 115). Nota-se que o sexo se apresenta de forma recorrente ligado à violência, como uma necessidade, uma fissura, algo que

precisa ser *tomado*. Para Barry Miles, “não há nada de erótico” (1993, p. 102) nessas passagens, uma vez que os personagens envolvidos são coisificados por meio do caráter de *encenação* de toda a vinheta: apesar de realista, o relato é distante. Isto é, o enforcamento ali se torna uma farsa, uma distração para um telespectador.

A cena de Mary e Johnny é suspensa por alguns instantes, enquanto um xerife exhibe um homem qualquer prestes a ser enforcado. Após mais um pescoço partido “alto e claro como um gongo chinês”, a *routine* termina de forma lacônica:

Escurece.

(Mary, Johnny e Mark fazem uma mesura, ainda com a corda ao redor do pescoço. Não são tão jovens quanto aparentam nos filmes... Parecem cansados e petulantes.) (BURROUGHS, 2016, p. 120.)

Outra imagem de enforcamento se justapõe ao sexo na seção “O salão de festas de Hassan” (ibidem, p. 89), em uma das descrições mais longas de orgia homossexual do livro – oito páginas –, na qual o estupro segue como um elemento de destaque, ressaltando um sentido violento e primitivo tanto do sexo quanto da pena capital. Na cena, um Entrepelado, criatura inumana identificada com o sexo masculino, estupra um garoto, que ejacula depois de ser enforcado; em seguida, a narrativa é entrecortada por árabes, negros, gregos e outros povos fazendo sexo entre si; de repente, “Centenas de meninos despencam do teto com cordas no pescoço” (ibidem, p. 94).

Na página seguinte, sacerdotes astecas sacrificam um jovem quebrando seu pescoço, encerrando a alusão de Burroughs no paratexto anteriormente citado, onde comparou a pena de morte a “beber sangue com os astecas” (ibidem, p. 270).

Dessa maneira, as passagens supracitadas – as *hanging routines* – ressaltam o sentido de registro histórico de *Almoço Nu* na medida em que debatem um tema recorrente nos Estados Unidos desde a adolescência de Burroughs, nos anos 1920, e configuram-se como uma das críticas mais mordazes do livro, por contraditório que possa parecer, à autoridade que instaura a pena capital. Assim, suas obras se constituem como “patrimônio imaterial” (PESAVENTO, 2012, p. 405), isto é, extrapolam a fronteira da literatura e funcionam como um registro histórico.

Em termos de sua visão sobre o uso acrítico do poder, William S. Burroughs conviveu com o crescimento do nazismo e do facismo na Europa,

antes de voltar aos Estados Unidos. Em *Almoço Nu*, há referências ao regime de Adolf Hitler, inclusive de maneira direta em dois momentos: como quando diz o narrador a respeito da invenção alemã Eucodal, um opioide: “Ninguém supera a capacidade dos alemães de inventar coisas realmente malignas” (2016, p. 79); e na voz de um personagem, que se refere ao “espaço vital” (ibidem, p. 202), um conceito apropriado por Hitler para justificar a necessidade de expansão do território alemão.

A crítica ao nazismo reaparece na obra de forma mais contundente por meio da representação satírica de um médico alemão racista, figura que irrompe na narrativa no início da seção “Joselito”, nome do personagem insultado pelo médico: “eze plebeu ignorante” (sic) (ibidem, p. 57). Latino, provavelmente residente da selva amazônica – região visitada por Burroughs em busca do iagê, no início dos anos 1950 –, também se assemelha a uma versão *beatnik* satirizada, descrito como autor de “poemas medíocres e politicamente engajados” (ibidem).

Mais tarde, o médico prega a eugenia sob um discurso mais polido, que evoca o *natural* como fundamento para oprimir o Outro:

– Como vou saber? Não passam de um bando de plebeus ignorantes, e não existe coisa pior do que um plebeu que se acha instruído. Essa gente não deveria apenas ser impedida de aprender a ler, mas também de aprender a falar. Impedi-las de pensar é desnecessário; disso a natureza se encarregou (BURROUGHS, 2016, p. 59).

O racismo é outra denúncia histórica de *Almoço Nu*. A experiência de Burroughs com regimes de controle só se intensificou nos Estados Unidos, onde o autor viveria até 1949, testemunhando a segregação racial em locais públicos no país, legitimada pelas leis de Jim Crow, que seriam extintas apenas em 1964. Assim como os artistas, os gays e os drogados, os negros também eram considerados indesejados, dada, ademais e é claro, a conjuntura da escravidão e conseqüente abismo social entre brancos e negros.

Desta maneira, como há a recorrência da imagem do enforcamento com efeito de denúncia, o método se repete para destacar a violência de caráter racista. Até o início dos anos 1960, em razão do crescimento do movimento pelos direitos civis na década anterior, os negros ainda eram alvos constantes de linchamentos e incinerações no Sul dos Estados Unidos (MILES, 1993, p. 102), sobretudo pelas mãos de grupos de ódio como a Ku Klux Klan.

Ao longo do texto de *Almoço Nu*, a imagem da carbonização do negro irrompe em vários momentos, às vezes *en passant*, banalizada, como se

fosse mais um elemento da paisagem de um mundo condenado, e talvez assim revelando todo seu horror apenas via descrição: “Às gargalhadas, baderneiros copulam ao som dos gritos de um crioulo em chamas” (2016, p. 232); ou, ainda, referindo-se provavelmente aos *rednecks*²³ sulistas, o narrador sugere o caráter de espetáculo do acontecimento, criado para o deleite de uma plateia de *junkies*, mas desta vez viciados em assistir à desgraça dos indesejados. Por isso, alimentam-se da fumaça que sai dos corpos queimados.

Caipiras com chapéus de caubói negros e calças jeans desbotadas amarram um criulinho a um velho poste de ferro e o encharcam de gasolina em chamas... Os junkies aproximam-se correndo e aspiram a fumaça da carne queimada para dentro de seus pulmões doloridos... É um verdadeiro alívio... (BURROUGHS, 2016, p. 144).

Na última cena da seção “A festa anual de A. J.” (ibidem, p. 120), após os enforcamentos que já citamos, o narrador descreve um congresso de “Psiquiatria Tecnológica”, cuja atração principal é “O Americano Perfeito Completamente Desprovido de Ansiedade”, criação do Dr. “Dedos” Schafer, o Garoto Lobotomia. O nome utópico da criatura de Schafer não é resultado de um procedimento de cura da ansiedade; ao contrário, deve-se à ausência do cérebro, um órgão dispensável como adenoides, sisos e apêndice. O Americano é perfeito porque é alienado, desprovido de tecidos políticos, um mero instrumento na engrenagem de um sistema de controle. “Cavalheiros,” diz o médico, “o sistema nervoso humano pode ser reduzido a uma coluna vertebral compacta e abreviada” (ibidem).

No entanto, o experimento de Schafer não convence os colegas do congresso. Enojados, tacham a criatura de “antiamericana” – termo propagado pela Doutrina Truman a fim de conter a escalada da “subversão” nos Estados Unidos. Um dos médicos é sulista, “um gordo com cara de sapo que até então bebia aguardente em um pote de conserva”, e não tarda a propôr um método de punição bem ao gosto dos grupos que pregam a supremacia branca: “– Tragam gasolina! – urra. – Precisamos queimar esse filho da puta como se fosse um crioulo metido!” (ibidem, p. 121).

Já à certa altura de “Corporação Islã e os partidos da Interzona” (ibidem, p. 178), a crítica de Burroughs toma outra dimensão quando o narrador se debruça sobre os personagens Clem e Jody, antigos artistas de *vaudeville*, um gênero de teatro de entretenimento, popular nos Estados Unidos

²³ De modo geral, o termo é utilizado para caracterizar homens brancos tradicionalistas e pouco sofisticados que residem no interior dos Estados Unidos.

até os anos 1930. Agora, Clem e Jody trocaram de lado: “tornaram-se agentes russos cujo único encargo é gerar má-reputação para os Estados Unidos” (ibidem), em um claro chiste de Burroughs a respeito da Guerra Fria e do caráter “diabólico” dos russos.

Aqui, a imagem da incineração é mencionada em um diálogo entre Clem e Jody: “Tá, mas você já botou fogo num crioulo?” (ibidem). Nessa passagem, a crítica ao racismo surge da natureza excludente do conceito de nação: linhas arbitrariamente traçadas que distanciam o Eu e o Outro: “Afinal de contas, eram só uns amarelos” (ibidem); ou, “esses podres vícios orientais” (ibidem, p. 179). A dupla de personagens representa a xenofobia de um patriotismo exagerado, motivado pelo confronto entre os sistemas capitalista e comunista.

Para reforçar a sátira, Burroughs resgata inclusive uma antiga referência à cultura popular dos Estados Unidos, a marcha patriótica “Three Cheers for the Red White and Blue”, que Clem e Jody tentaram ensinar a porcos treinados (ibidem). Outro ataque a um símbolo da América, o futebol americano (e também símbolo da heteronormatividade, pois associado à força física e à submissão por meio dela), irrompe ao lado de uma crítica a uma instituição cristã: “Um coral do Exército de Salvação, composto por treinadores de futebol americano sinceros e homossexuais canta [a marcha religiosa] ‘In the Sweet Bye and Bye’” (ibidem, p. 61).

A crítica à xenofobia aparece em uma outra passagem sobre um dos personagens mais recorrentes, o agente A. J., que aparece envolto na bandeira dos Estados Unidos, tropeçando no palanque onde deve inaugurar uma escola para “meninos delinquentes de origem latino-americana”. Na solenidade, A.J. xinga, derruba a cortina no corpo docente e revela a surpresa do evento: uma estátua de dois garotos, onde um deles segura o próprio pênis e estende a outra mão em direção à genitália do outro.

A.J. dá um passo incerto à frente e quebra uma garrafa de champanhe nas nádegas firmes do menino.

– E lembrem-se, meninos, é daqui que sai o champanhe (BURROUGHS, 2016, p. 173).

Seu comportamento vexatório põe em xeque a superioridade da moral americana, base de seu discurso de desqualificação do estrangeiro – sobretudo o estrangeiro do “terceiro mundo”, o bárbaro, o não-civilizado. Ao mesmo tempo, a crítica se estende à colonização, visto que A. J. representa os

interesses imperialistas sobre o “terceiro mundo”. Nesse sentido, a Interzona passa a representar um ponto-chave para entender *Almoço Nu*, uma vez que um de seus papéis no livro é simbolizar a submissão às potências imperialistas.

Na seção “Interzona” (ibidem, p. 198), encontramos exemplos dos mais contundentes no que tange uma política de controle dos corpos. O narrador descreve um território do país que dá título à seção, chamada Ilha. Como Tânger, a Ilha integra a Interzona, mas não é controlada por ela: pertence a interesses estrangeiros, especificamente à Corôa Britânica. Na curta passagem, o narrador elenca duas formas de controle, como a violência do Estado por meio do exército: a Inglaterra governa a região com mãos de ferro, ameaçando cidadãos com soldados armados no meio da rua, apontando “metralhadoras montadas em jipes de um lado ao outro da multidão, com movimentos vagarosos e ameaçadores” (ibidem, p. 203).

Na Ilha, o presidente está longe de ser uma figura de poder, já que a região está comprometida radicalmente com os interesses estrangeiros. Exercer o cargo é tão terrível que a cadeira mais alta da Ilha é *imposta* a cidadãos nocivos como um meio de punição: “Ser eleito presidente é o maior infortúnio e a maior desgraça que podem acontecer a um habitante.” (ibidem, p. 204). Sádicos, os colonizadores exigem ainda um ritual de humilhação para renovar sua dominação: “Por tradição, exige-se que o Presidente da Ilha rasteje pelo meio do lixo e entregue a Autorização de Residência e a Renovação de Arrendamento” (ibidem, p. 203).

A repressão militar convive com a repressão política. A segunda forma de controle latente no texto é a alienação dos cidadãos a respeito do sistema político, que se apresenta como enraizada no cotidiano da Ilha, bem como do interesse das autoridades em conservar um sistema ineficiente:

Na Ilha, os princípios democráticos são aplicados com rigor invejável. O Senado e o Congresso ocupam-se com sessões intermináveis que discutem o que deve ser feito com o lixo e como devem ser realizadas as inspeções de latrinas, únicas questões sobre as quais têm jurisdição. Por um breve período na metade do século XIX, permitiu-se que controlassem o Departamento de Manutenção de Babuínos, mas tal privilégio foi revogado por conta do desinteresse dos senadores (BURROUGHS, 2016, p. 204).

A Ilha simboliza ainda o caráter artificial da ideia de nação. Como afirma Stuart Hall, a narrativa da cultura nacional não prescinde do “mito fundacional”, uma estória inventada, mítica, que “tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em ‘comunidade’”

(2006, p. 55). Segundo o narrador, a Ilha entrará em colapso assim que a espécie dos babuínos de traseiro roxo de Trípoli, deixadas na região por piratas no século XVII, for extinta. Nesse caso, o discurso do mito fundacional serve também para oprimir o cidadão: “Matar um babuíno é uma ofensa passível de pena capital, embora o comportamento nocivo desses animais torne a convivência com os cidadãos insuportável” (BURROUGHS, 2016, p. 204).

Crenças, tradições e símbolos que destacam assim a permanência da condição de nacionalidade são motivos de ataque em *Almoço Nu*. As referências irônicas à indústria cultural ressaltam seu caráter de alienação, de regulação do pensamento e do imaginário. A canção “Alice Blue Gown”, composta em 1919 para o musical da Broadway *Irene* – e dedicada à filha do presidente Teddy Roosevelt –, por exemplo, aparece na voz de um “Babuíno Afeminado com vestido azul de garotinha” (ibidem, p. 103).

Para Burroughs, escarnecer os símbolos norte-americanos é uma forma de subverter o sentido de grandeza que carregam. Enfraquecidos, conceitos como expansionismo e imperialismo – o “espaço vital” que confirma a predestinação ao sucesso – só encontram diálogo em personagens ou situações ridicularizadas pelo narrador, como uma “bicha de cento e quarenta quilos” que acabou de assassinar a pontapés Mary, a Governanta Lésbica, e agora canta, “com um falsete tenebroso”, um trecho de “Battle Hymn of the Republic”, canção patriótica da época da Guerra Civil (ibidem, p. 145-46).

Nossa sugestão se confirma quando Burroughs intensifica sua crítica a partir do cômico. Em “Hospital”, o narrador descreve mais uma encenação para um programa televisivo (vale lembrar o *boom* dos bens de consumo no período da Guerra Fria nos Estados Unidos, como citamos no início deste capítulo), onde um tenor interpreta o hino do país em uma situação insólita:

Música. “I Am an American” [canção patriótica de 1940]. Um homem idoso de calças listradas e ares de diplomata ascende a uma plataforma envolto na bandeira americana. Um tenor decadente, usando espartilhos – suas carnes explodem para fora de um figurino em estilo Daniel Boone – canta “The Star-Spangled Banner” [hino norte-americano] acompanhado por uma orquestra completa. Ceceia levemente... (BURROUGHS, 2016, p. 76.)

Em seguida, a partir da reclamação afetada do Técnico do programa, Burroughs resgata a história do povo original dos Estados Unidos, silenciada pelo genocídio do exército norte-americano no século XIX: os indígenas.

Percebe-se, assim, mais um lembrete²⁴ de caráter histórico presente em *Almoço Nu*:

Vamos ver... Que tal um clima indígena? Pocahontas ou sei lá, Hiawatha?... Não, isso não vai dar certo. Algum cidadão vai acabar bancando o espertinho e dizendo que precisamos devolver tudo para os índios... Que tal um uniforme da Guerra Civil, o casaco do Norte com as calças do Sul, mostrando que no final da história acabaram reunidos? Ela pode entrar vestida de Buffalo Bill ou de Paul Revere, caso contrário aquele cidadão não vai calar a bosta, digo, a boca... Ou talvez fardada de infante ou artilheiro ou Soldado Desconhecido... É a melhor saída... Coloque um monumento por cima dela, assim ninguém vai ficar olhando... (BURROUGHS, 2016, p. 76-77.)

À função de registro alia-se o caráter de denúncia social. Em “O Funcionário Público” o narrador descreve uma cidade partida, onde a precariedade vive a passos do luxo, embora a distância entre os dois mundos seja imensa, e a possibilidade de ultrapassar suas fronteiras seja virtualmente inexistente. Os moradores de Quecedane vivem “em perpétua quarentena”, como o personagem Lee, alterego de Burroughs desde *Junky* e *Queer* – mais um indício do caráter circular da obra de Burroughs, que o permite retomar situações e personagens não só em momentos diferentes de uma mesma história, mas em obras diversas:

O Velho Tribunal fica na cidade de Quecedane, fora da área urbana. Os moradores dessa cidade e de seus arredores tomados por brejos e bosques fechados são pessoas de estupidez tamanha e modos tão bárbaros que a Administração resolveu ser adequado contê-las sob quarentena no interior de uma reserva cercada por uma muralha radioativa erguida com tijolos de ferro (BURROUGHS, 2016, p. 190).

Na passagem seguinte, Lee é revistado por inspetores de uma alfândega. Observamos a utilização dos procedimentos que revelam a desqualificação do *outsider*, separando-a da civilização, da moral e dos bons costumes a partir do discurso, que por sua vez legitima o monopólio da vigilância:

- Às vezes eles escondem poeminhas indecentes no espaço entre as linhas.
- Talvez ele queira vender isso tudo como papel higiênico. Essa porcaria toda é para seu uso pessoal?
- Sim.
- Ele disse que sim.
- E como podemos ter certeza?
- Tenho uma certidão.
- Cara esperto. Tira essa roupa.
- É. Talvez ele tenha tatuagens indecentes.

²⁴ Peter Burke (2000, p. 87) se refere ao papel do historiador, mas *Almoço Nu* se encaixa no que Burke chama de lembrete, isto é, a função de Burroughs seria “lembrar às pessoas o que elas gostariam de ter esquecido.”

Apalpam seu corpo, vasculhando seu cu em busca de contrabando e evidências de sodomia. Empapam seu cabelo e enviam a água para análise.

- Talvez ele tenha drogas no cabelo.

Acabam apreendendo sua maleta; então Lee cambaleia para fora da cabana carregando um fardo de documentos com mais de vinte quilos (ibidem, p. 191).

No fim, este ainda é castigado com a burocracia – seu peso, literalmente. Como o leitor decerto percebeu, as referências às formas de segregação entre *outsiders* e estabelecidos pululam no trecho supracitado: menções à homossexualidade, drogas, censura aos artistas (“poeminhas indecentes”; “Uivo”, de Ginsberg, fora recolhido das livrarias em 1956), tatuagens (a inscrição da marginalidade no corpo), estereótipos evocados para descrever um subversivo, um anti-americano.

CAPÍTULO 3

Apolo está morto: Dionísio como impulso criador

*If a war of races should occur between the
wild beasts and Lord Man, I would be
tempted to sympathize with the bears.²⁵*
John Muir

Fazer um exame de *Almoço Nu* (1959), de William S. Burroughs, é testar a hipótese nietzscheana da origem da tragédia. Por maior que seja a distância que os autores aparentem ter entre si (cronologia, geografia, gênero narrativo), a sugestão é a de que *Almoço Nu* integra uma espécie de tradição dionisiaca da literatura, na qual o impulso criador rompe com a inércia da representação convencional, captando-a em sua paradoxal intangibilidade. A obra de Burroughs revela a face de Dionísio atrás do controle apolíneo da medida. Amparados também em análises de Gilles Deleuze, Rosa Dias e outros estudiosos influenciados por Nietzsche, vamos estabelecer um diálogo com os princípios da teoria da arte tal e qual esta se apresenta em *O nascimento da tragédia* (1872) e o romance escolhido como nosso objeto de estudo. Ademais, investigaremos, nos próximos itens deste capítulo, como o espírito transgressor de Dionísio estaria vinculado à questão do corpo e à linguagem aparentemente caótica de Burroughs em relação à pós-modernidade, com suas estratégias críticas de apropriação e subversão de valores.

3.1 Corpo sou eu inteiramente: a medida e o excesso

Assim, adentrando a questão de corpo e ruptura, recorrente em Burroughs, acreditamos que se torna pertinente uma reavaliação da gênese da tragédia grega segundo Nietzsche, a partir de seu livro *O nascimento da tragédia* (1992), pilar que entendemos como fundamental dentro de sua teoria estética (DIAS, 2011, p. 86). Segundo ele, esta repousa, ou melhor, surge da contraposição entre Apolo e Dionísio, sendo o primeiro representativo da arte figurativa (a arte do sonho, do mundo das formas, da aparência); já o segundo se ocuparia do âmbito não estritamente figurativo da arte (do excesso, da embriaguez). Podemos depreender desta postura que Apolo seria o universo

²⁵ “Se uma guerra eclodir entre os homens e as bestas selvagens, eu ficaria tentado a simpatizar com os ursos.” Tradução nossa.

normatizado e cognoscível, o divino; Dionísio, por sua vez, incorporaria o impulso criador que compreende dor e prazer, o humano.

Portanto, definidas tais premissas, pode-se dizer que a tragédia – e a arte em geral – nasce do choque entre esses dois pólos, “da mesma maneira que a procriação depende da dualidade dos sexos” (NIETZSCHE, 1992, p. 17). Para o filósofo alemão, ocorre uma simetria a partir dessa tensão dialética: ao sonho se junta a embriaguez.

Segundo a pesquisadora Rosa Dias (2011), o apolíneo é a “expressão do repouso do homem em seu invólucro de individualidade” (p. 87), uma vez que atribui ao indivíduo a capacidade de dar forma e sentido aos elementos que compõem o universo, bem como de sistematizá-los em um conjunto de regras. Apolo “exige dos seus a medida” (NIETZSCHE, 1992, p. 40). “A prudência”, como diz o coro em *Antígona*, é “a primeira condição para a felicidade” (SÓFOCLES, 1990, p. 259).

Já a face dionisíaca perturba o homem como unidade estável, revela o “substrato de sofrimento e conhecimento” (NIETZSCHE, 1992, p. 40) – antes redimido na aparência de Apolo. Tomado por instintos e sensações primordiais, o homem volta ao estado primitivo para se reconciliar com a natureza. Não é mais o “filho perdido” (ibidem, p. 31), não está mais apartado de sua comunidade e de seu sofrimento.

A teoria de Nietzsche vai de encontro ao clássico ideal estético de Aristóteles, que teorizou a tragédia em sua *Poética* (1992). Para o filósofo grego, o Belo se traduz em ideais como ordem, grandeza e harmonia, ou seja, a arte deve ser apolínea; seu modelo de arte é o da completude. Para Aristóteles, a tragédia deve constituir um todo (ibidem, p. 47), algo acabado, perfeito: “‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim”, já que “o belo consiste na grandeza e na ordem” (ibidem).

Nesse sentido, ao retormarmos a imagem nietzscheana de Dionísio e Apolo, percebemos mais uma vez o choque de polos opostos: a inércia figurativa da arte apolínea diante do inacabamento dionisíaco, tensão que surge da necessidade de se fazer o Belo imergir na obra para que esta seja considerada um exemplo de ordem e medida, estabilidade e controle – digna do status de “arte”, segundo Aristóteles.

No desenvolvimento de sua análise da tragédia grega, Nietzsche critica a modernidade, que se limitou a separar o artista objetivo do artista

subjetivo, relegando ao último a pecha de “mau artista” (ibidem, p. 43), uma vez que a subjetividade estava acorrentada ao “eu”, isto é, ao mundo concentrado e egoísta do poeta. Para o autor, no entanto, o poeta lírico – o artista subjetivo, portanto dionisiaco –, em seu esforço de transformar ódio, sofrimento e paixões em obra de arte, dilui sua própria subjetividade (ibidem, p. 44). De modo que, para Nietzsche a subjetividade deste, “no sentido dos estetas modernos”, passa a ser uma ilusão (ibidem).

É a partir desse movimento de despersonalização que nasce uma espécie de originalidade, ou “nome próprio”, como escreve Deleuze (2013, p. 15). O movimento é paradoxal: despindo-se do Eu, o artista encontra seu corpo. Desintegrando-se, move-se do campo do sujeito para o objeto: torna-se a própria obra de arte: “a força artística de toda natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 1992, p. 31). Para Deleuze,

[a literatura] só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (DELEUZE, 1997, p. 13).

Veremos aqui que, para Burroughs, a razão moderna, que delega ao Eu-racional poderes absolutos, é apenas um vislumbre do frêmito dionisiaco encarcerado, “metafisicamente anterior” ao universo da aparência (DIAS, 1997, p. 16). Livre das amarras apolíneas por meio da embriaguez, o que se revela é o desmedido, o risco, a transgressão.

Oportuno dizer que *Almoço Nu* compartilha do aspecto transgressor do *conhecimento*, como da discórdia em especial na visão nietzscheana, assunto abordado também em *O nascimento da tragédia*. Nietzsche se refere ao tema quando aborda as histórias de Prometeu e Édipo: ambos contrariaram leis que nos deixam em estado perpétuo de submissão. Lembramos aqui do poema “Prometeu” (1774), em que Goethe dá vazão ao sentimento anti-autoritário do personagem mitológico citado por Nietzsche: “Eu venerar-te? E por quê?”²⁶, corroborando o potencial emancipatório do conhecimento.

²⁶ “Encobre o teu céu, ó Zeus,/ Com vapores de nuvens,/ E, qual menino que decepa/ A flor dos cardos,/ Exercita-te em robles e cristas de montes;/ Mas a minha Terra/ Hás-de-ma deixar,/ E a minha cabana, que não construístes,/ E o meu lar,/ Cujo braseiro/ Me invejas.// Nada mais pobre conheço/ Sob o sol do que vós, ó Deuses!/ Mesquinhamente nutris/ De tributos de sacrifícios/ E hálitos de preces/ A vossa majestade;/ E morreríeis de fome, se não fossem/

Em relação a Édipo, Nietzsche diz que “foi quebrado o sortilégio do presente e do futuro, a rígida lei da individuação e mesmo o encanto próprio da natureza” (1992, p. 65) quando o protagonista de Sofócles fere as leis da natureza ao matar o pai, casar-se com a mãe e decifrar o enigma da esfinge. Amparado pela concepção dionisíaca, o autor alemão vê nessa conjuntura uma metáfora a respeito do conhecimento:

Sim, o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que *por seu saber precipita a natureza* no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. (1992, p. 65. Grifo nosso.)

Assim, à busca do conhecimento une-se “a necessidade de sacrilégio” (ibidem, p. 68): o homem dionisíaco, como Hamlet, não pode atuar depois de rasgar o véu da aparência. Para Nietzsche, um espírito livre é aquele que adoece antes de encontrar a cura: “Há sabedoria nisso, sabedoria de vida em receitar a si próprio durante muito tempo a saúde apenas em pequenas doses” (2007a, p. 25).

De acordo com Deleuze, escrever é um processo, um tipo de inacabamento, “sempre em via de fazer-se” (1997, p. 11). Em diálogo com o espírito livre segundo Nietzsche, o filósofo francês afirma que “do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (ibidem, p. 14). Burroughs “viu o abismo e voltou para reportá-lo” (MILES, 1993, p. 5); retornou para um novo suicídio à maneira de Dionísio: ao criar, transfigurou-se em obra de arte e integrou-se à natureza; tornou-se o Uno-primordial quando entrou em devir, em movimento perpétuo de nascimento e morte, no momento da escrita.

Dessa forma, a partir da imagem dionisíaca suscitada por Nietzsche e da compreensão deleuziana do ato de escrever, é possível inferir que a obra

Crianças e mendigos/ Loucos cheios de esperança.// Quando era menino e não sabia/ Pra onde havia de virar-me,/ Voltava os olhos desgarrados/ Para o sol, como se lá houvesse/ Ouvido pra o meu/ queixume,/ Coração como o meu/ Que se compadecesse da minha angústia.// Quem me ajudou/ Contra a insolência dos Titãs?/ Quem me livrou da morte,/ Da escravidão?/ Pois não foste tu que tudo acabaste,/ Meu coração em fogo sagrado?/ E jovem e bom — enganado —
Ardias ao Deus que lá no céu dormia/ Tuas graças de salvação?!// Eu venerar-te? E por quê? Suavizaste tu jamais as dores/ Do oprimido?/ Enxugaste jamais as lágrimas/ Do angustiado?/ Pois não me forjaram Homem/ O Tempo todo-poderoso/ E o Destino eterno,/ Meus senhores e teus?!// Pensavas tu talvez/ Que eu havia de odiar a Vida/ E fugir para os desertos,/ Lá porque nem todos/ Os sonhos em flor frutificaram?!// Pois aqui estou! Formo Homens/ À minha imagem,/ Uma estirpe que a mim se assemelhe:/ Para sofrer, para chorar,/ Para gozar e se alegrar,/ E pra não te respeitar,/ Como eu!”

Tradução de Paulo Quintela. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2012/04/jw-goethe-prometheus-prometeu-trad-de.html>

de arte é fruto de uma série de variáveis distantes do controle do “Eu”, não de um sistema apreensível por racionalismo absoluto. “Sou um instrumento de registro”, afirma Burroughs em *Almoço Nu* (2016, p. 245)²⁷, mas é como se dissesse: *Não sou livre para criar, não sou o escolhido. Sou apenas o meio.*

Assim, o artista reconhece que não tem poder absoluto sobre sua criação e sua capacidade de representação torna-se limitada. Burroughs questiona o mundo como representação, na medida em que *Almoço Nu* desrespeita as regras da capacidade cognoscível do homem a partir das medidas do espaço e do tempo, portanto do princípio de causalidade. O que caracteriza de antemão a obra de Burroughs é sua concepção de escrita como “registro *direto* de certas áreas do processo psíquico” (BURROUGHS, 2016, p. 245), portanto combativa à onipotência do autor diante de sua *vontade*. Para Burroughs, é necessário que exista o mínimo de mediação possível.

Daí questiona-se a validade da consciência como elemento dominante do corpo – o que nos leva de volta ao autor de *O nascimento da tragédia*. Famoso por reconhecer a morte de Deus, Nietzsche se arma contra a metafísica e suas verdades eternas, desde a ideia de História como disciplina absoluta até o cristianismo, doutrina que para ele simbolizava a renúncia a “uma vontade estranha” (2007a, p. 116). Segundo o filósofo, há duas razões para a degradação do homem ocidental no século XIX: o desprezo platônico pelo “mundo sensível” em favor do universo das formas; e a doutrina cristã, cujos mandamentos de redenção após a morte determinavam a submissão na vida terrena (PECORARO, 2007, p. 18).

Segundo Nietzsche, acreditando em “monumentos imperecíveis” (ibidem, p. 45), o homem entra em estado de submissão porque delega as rédeas de sua vida a valores inatingíveis. No século XX, esse modo inerte de pensamento entra em decadência sobretudo a partir das ideias do filósofo alemão, que insurgiu contra a “vitória desse iluminismo desprezível”, fundamentado pelo racionalismo, segundo Terry Eagleton (2013, p. 46).

De fato, Nietzsche argumenta em *O nascimento da tragédia* que Eurípedes, guiado pelo “socratismo estético”, reprimiu o elemento dionisíaco da

²⁷“Um escritor só consegue escrever sobre uma única coisa: aquilo que se apresenta aos seus sentidos no momento da escrita... Sou um instrumento de registro... Não tenho intenção alguma de impor ‘história’, ‘enredo’, ‘continuidade’... Na medida em que for bem-sucedido no registro *Direto* de certas áreas do processo psíquico, ainda posso desempenhar alguma função limitada... Não estou aqui para fornecer entretenimento...” (BURROUGHS, 2016, p. 245).

tragédia (NIETZSCHE, 1992, p. 78-79). Ao longo da história das ideias, o debate sobre razão e corpo ocupou lugar central no estudo de vários pensadores, dentre os quais destacamos Platão – a quem Nietzsche faria oposição em seus estudos –, por suas formulações sobre o intelecto no diálogo *Fedro* (2000), onde Sócrates está na companhia do personagem que dá título à obra.

No diálogo, percebemos uma predileção pela ideia de uma essência supra-sensível, distante do alcance terreno porque tangível apenas via intelecto (a razão), sobretudo quando da explicação idealista de Sócrates sobre a natureza da alma e o papel condutor do intelecto em direção a este “zénite” (PLATÃO, 2000, p. 61), local onde está guardado todo o conhecimento; onde tudo é imutável.

Pois bem: a realidade que realmente não tem cor, nem rosto, e se mantém intangível; aquela cuja visão só é proporcionada ao condutor da alma pelo intelecto; aquela que é patrimônio do verdadeiro saber, é essa Verdade que ocupa efectivamente aquele lugar. Daqui se infere que o pensamento de um deus se alimenta de inteligência e sabedoria puras, assim como o pensamento de todas as almas que se dedicam à procura do alimento que mais lhe convém quando, no decorrer do tempo, puderam aperceber-se da realidade, é nesse lugar que as almas encontram a possibilidade da contemplação das realidades verdadeiras (a qual é uma alimentação benfazeja), até que o movimento circular as faz retornar ao mesmo ponto. Enquanto este movimento dura, a alma pode contemplar a Justiça em si mesma, bem como a Ciência, pois ela tem na sua frente, sob seus olhos, um saber que nada tem a ver com este que conhecemos, sujeito às modificações futuras, que se mantém sempre diversificado na diversidade dos objectos aos quais se aplica e aos quais, nesta existência, damos o nome de Seres (PLATÃO, 2000, p. 61-62).

A “Verdade” a que se refere Platão libertaria a alma das paixões (ibidem, p. 63), isto é, confinaria Dionísio. Em certo momento do discurso de Sócrates em *Fedro*, revela-se a nostalgia pelo momento em que as almas humanas contemplaram a Verdade imutável porque não tinham contato com “este sepulcro que se chama corpo, dentro do qual nos movemos, a ele tão ligados como a ostra à sua concha...” (ibidem, p. 67). A passagem destaca com juízo de valor o carácter *restritivo* do corpo na medida em que encarcera a alma, única parte “imortal” do homem e capaz de contemplar uma verdade estável.

Portanto, segundo Nietzsche, a nova contradição entre Dionísio e Sócrates foi o motivo da morte de tal expressão artística (1992, p. 79), que a partir do filósofo grego teve seu alicerce reconstruído em valores apolíneos como virtude e moralidade:

Basta imaginar as conseqüências das máximas socráticas: “Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz”; nessas

três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da “justiça poética²⁸”, com seu habitual deus ex machina (NIETZSCHE, 1992, p. 89).

A ideia platônica de primazia do intelecto influenciou muitos pensadores ao longo da história do pensamento ocidental, entre os quais Hegel, também criticado por Nietzsche – assim como por Schopenhauer, antes dele. Segundo David Walter Hamlyn, Hegel alegou “ter traçado um mapa completo de todo possível conhecimento e da realidade” (1990, p. 226), tendo a razão como elemento principal dessa busca, uma vez que o Entendimento poderia “levar-nos além do que é dado aos sentidos” (ibidem, p. 227), opondo-se a Kant, que acreditava na existência de algo para além do entendimento. Para o filósofo Rossano Pecoraro,

Quando se torna impraticável o percurso da dialética hegeliana é ele, o enigmático e feroz teórico do niilismo (e não, ainda, o pensador do eterno retorno e da vontade de potência), quem inspira a cultura da época engajada em rejeitar tanto a insídia de uma aspiração nostálgica à totalidade dialética perdida, quanto a adesão incondicionada à visão de mundo positivista (PECORARO, 2007, p. 26).

Necessário ressaltar, porém, que as ideias criticadas por Nietzsche – como o sistema cartesiano, que eleger o pensamento como a substância do homem e por isso separada do corpo, ou até mesmo os citados Hegel e Kant, apegados às noções do Belo, da ordem e da harmonia – são fundamentais para o debate sobre corpo e mente. E não teria sido o próprio Nietzsche, em certa medida, um schopenhauriano, se observarmos que a oposição entre Apolo e Dionísio se apóia em outra oposição, da representação e da vontade, tese formulada por Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*²⁹?

Além disso, Nietzsche, segundo artigo de Eduardo Nasser (2008), inspirou-se em um pré-socrático para questionar a ideia de substância: “ele não

²⁸ Justiça poética é um princípio da Idade de Ouro do drama espanhol, que consiste em balizar as obras daquele século sob uma perspectiva moral do inevitável: um crime não fica impune, nem virtude sem compensação (1991, p. 261). Assim, fica impossibilitada a aplicação da tragédia clássica como imitação, por exemplo, da desgraça de um personagem virtuoso (que sucumbe ao seu erro após tentar evitá-lo), ou do sucesso de um vilão. Nietzsche estudou a obra *A vida é sonho* (1635) de Pedro Calderón de La Barca, no livro *Humano, Demasiado Humano* (2007a, p. 118).

²⁹ Ver artigo de Rosa Dias intitulado “A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*”. Universidade de São Paulo: Cadernos Nietzsche 3, 1997. p. 07-21.

abre mão de adotar a rejeição heraclítica do ser, da unidade (Einheit), da substância (Substanz) e da coisidade” (NASSER, 2008, p. 89). A via aristotélica defendia a lei da não-contradição (duas proposições contraditórias não podem ser verdadeiras ao mesmo tempo), portanto a ideia metafísica da existência de coisas-em-si. Nietzsche, por outro lado, entende que existe não o Ser, mas a vontade de potência, que seria composta por relações de forças. Em *A genealogia da moral* (2007b), o filósofo atribui a ilusão do Ser à

sedução enganosa da linguagem (e dos erros fundamentais da razão que nela estão petrificados), a qual compreende, e compreende de viés, toda produção de efeitos como condicionada por uma coisa que exerce efeitos por um “sujeito”. (...) Mas tal substrato não existe, não há um “ser” atrás do agir, da produção de efeitos, do vir a ser; o “agente” é pura e simplesmente acrescido de maneira imaginativa ao agir – o agir é tudo (NIETZSCHE, 2007b, p. 42).

Assim, ao observar o desmoronamento de ideias sustentadas em essencialismos e imutabilidades, Nietzsche se pergunta (e responde): “O que é o niilismo hoje, senão isso?... Estamos cansados do homem...” (ibidem, p. 41). Embora seja fundamentado pelo filósofo alemão a partir de um sentido decadente, o niilismo pode ser encarado como um convite destinado ao indivíduo, deixando a seu cargo a criação dos próprios valores, uma vez desgarrado das verdades aparentes e externas à sua subjetividade. Como lembra Carina Marques Duarte, o filósofo alemão defendia uma “transvaloração dos valores, posta em prática por uma filosofia além do bem e do mal” (DUARTE, 2015, p. 3), isto é, livre de maniqueísmos. Assim, a criação de novos valores é a realização última do niilismo *completo*, que ultrapassa o niilismo *extremo* – a destruição de todas as verdades humanistas e de todos os ídolos clássicos (PECORARO, 2007, p. 24-25). Para Duarte,

O homem anunciado por Nietzsche não é aquele melhorado através do tolhimento dos seus impulsos vitais e que passa a se comportar de acordo com as imposições da sociedade; é o homem do futuro, aquele que se supera por meio do desenvolvimento das suas melhores possibilidades e se realiza na vontade de potência (DUARTE, 2015, p. 14).

De modo que a razão, antes entendida como suficiente e anterior ao corpo, não goza mais de onipotência. “A vida reivindica sua dimensão ‘outra’, fora das formas que a haviam aprisionado” (PECORARO, 2007, p. 27). Em um mundo sem fundamento metafísico, abrem-se as portas para Dionísio. Nietzsche acredita que o ser humano tem uma relação sobretudo ilógica com o mundo que o cerca: “Somos, por destino, seres ilógicos e, por isso, injustos”

(NIETZSCHE, 2007a, p. 52). Temos não só gosto pela arbitrariedade (ibidem, p. 22); somos habitados por ela.

Então, a consciência não comanda um corpo? Na verdade, a consciência é um instrumento dos impulsos do corpo. “Só há corpos”, segundo Demócrito e Epicuro (VOLTAIRE, 2008, p. 170). O Burroughs-autor sabe que desempenha uma função limitada. Deleuze, em *Nietzsche e a filosofia* (1976), retoma a proposição nietzscheana de que “a consciência é a região do eu afetada pelo mundo exterior” (p. 28).

Chamar a consciência à modéstia necessária, é tomá-la pelo que ela é: um sintoma, nada mais do que o sintoma de uma transformação mais profunda e da atividade de forças de uma ordem que não é espiritual (DELEUZE, 1976, p. 28).

Na linha de pensamento nietzscheana da vontade de potência, Deleuze (ibidem) reafirma que um corpo é definido pela relação de tensão entre uma pluralidade de forças que o constitui, estabelecendo uma divisão entre forças dominantes (ativas) e forças dominadas (reativas). As forças inferiores ocupam-se das atividades de conservação e de utilidade, isto é, dos sistemas que compõem o cotidiano. Já as forças superiores não podem ser apreendidas pela consciência, uma vez que essa “exprime apenas a relação de certas forças reativas com as forças ativas que as dominam. A consciência é essencialmente reativa” (ibidem, p. 29). Assim, “é inevitável que a consciência veja o organismo de seu ponto de vista e o compreenda à sua maneira, isto é, de maneira reativa” (ibidem), impossibilitada que está de apreender a atividade inconsciente das forças. Para Rosa Dias,

O conceito de vida adquiriu uma nova significação — vontade de potência — quando Nietzsche privilegiou as forças criadoras em relação às forças inferiores de adaptação. Viver não é apenas adaptar-se às circunstâncias externas: a vida é, antes de tudo, atividade criadora (DIAS, 2011, p. 15).

De acordo com Dias (2011), a história da filosofia sedimentou o equívoco da consciência como “autoridade suprema”. A partir desse erro fundamental, valores que não têm origem na vontade consciente do indivíduo foram tomados como resultado de um livre-arbítrio, isto é, da ponderação da consciência. No entanto, como na verdade tem natureza externa, a consciência “não faz mais do que redizer o que já foi criado” (ibidem, p. 44), tendo utilidade imediata no trato com a sociedade, porém inevitavelmente presa “ao passado, à memória, ao que já foi experimentado e perpetuado fatalmente pela existência da linguagem” (ibidem).

A consciência faz parte do espírito gregário do homem. É, então, *posterior* ao corpo (DIAS, 2011, p. 49). Se a consciência é externa, o Eu inconsciente é para ela inacessível, portanto os instintos que comandam o corpo e o fazem “instrumento de registro” não podem ser objeto de nossa consciência. Nada que se refira à uma ideia de essência, a uma apreensão imutável, sobrevive em *Almoço Nu*. Burroughs diz que sua representação é inconsciente porque seu corpo não é comandado pela razão, assim como seus personagens parecem marionetes de desígnios superiores. De maneira explícita, na voz do personagem Benway, o autor se refere à insuficiência da linguagem: “o raciocínio causal é incapaz de oferecer uma descrição precisa do processo metabólico – são as limitações de nossa presente linguagem” (2016, p. 37).

Em que pese o caráter não-sistemático da obra de Nietzsche³⁰, a questão do corpo atravessa grande parte de seus escritos. Encontramos no profeta de *Assim falou Zaratustra* (2011) proposições semelhantes, no capítulo “Dos desprezadores do corpo”. Zaratustra é o mestre que vai ensinar o super-homem, o último estágio da humanidade que, finalmente, se desvencilharia do juízo supraterrâneo e das inalcançáveis *aeterna veritates*. Zaratustra desdenha do dualismo cartesiano quando diz que “corpo sou eu inteiramente, e nada mais” (ibidem, p. 34-35). Dessa forma, espírito/alma (se existem) estão subordinadas ao corpo, que por meio de seus impulsos constrói o Si-mesmo, “um sábio desconhecido” (ibidem, p. 35). Segundo Rosa Dias, o corpo é o fundamento de toda a vida (2011, p. 170).

Para Nietzsche, a crença no livre-arbítrio repousa sobre falsas interpretações — é da ordem da mitologia. Em um corpo, os impulsos perseguem seus objetivos, desprezando todas as considerações teóricas. Em todos os esforços conscientes, são sempre os impulsos que estão em atividade, que inspiram nossas teorias e nossa moral. Impossível escapar deles (DIAS, 2011, p 172-173).

Mas Zaratustra é ele próprio uma crítica de Nietzsche ao humanismo. Sua ambiguidade está no fato de que, ao mesmo tempo em que advoga pela evolução de um homem livre, inventa uma nova tábua de mandamentos, uma nova essência a ser perseguida: o super-homem, um fim para se “pôr o homem no lugar de Deus” (DELEUZE, 1997, p. 114). A diferença em relação ao

³⁰ Em *A estética* (1961, p. 54), Denis Huisman divide a obra de Nietzsche em três períodos: o pessimismo romântico (do qual faz parte *O nascimento da tragédia*), o positivismo cético e o recolhimento (fase da “atividade daquele que repousa”, representado sobretudo em Zaratustra.)

cristianismo, alvo de Nietzsche, é que o homem de Zaratustra se agarra aos dogmas do conhecimento – isto é, aos princípios apolíneos de razão suficiente e princípio de individuação: “[o homem superior] pretende explorar o labirinto ou a floresta do conhecimento. Mas o conhecimento é só disfarce da moralidade; o fio no labirinto é o fio moral” (ibidem, p. 116).

Segundo Nietzsche (2007a), a moral surgiu como balizadora da vivência coletiva do homem; sua utilidade geral derivava de sua natureza impessoal. Sedimentado como um bem imperecível – embora resultado de uma época específica, portanto guiada por valores *mutáveis* –, o princípio moral vale-se de sua tradição para afirmar sua intransigência. Com efeito, a moral é “precedida pela coação” (ibidem, p. 86), visto que está sob juízo social – para evitar o dissabor da censura, segue-se, normalmente, uma regra de legitimidade questionável. A imoralidade, assim, não tem uma relação natural ou essencial com o Mal; consiste, na verdade, em uma tendência a combater o que é rígido e convencional.

Assim, a moral é transitória, não um elemento estável e imanente a todas as épocas. A figura do homem superior ou super-homem (*Übermensch*) não pode ser apreendida sem o exame do subtexto nietzscheano, que pressupõe uma ironia em forma de hipérbole e conseqüente paradoxo: o homem superior é uma forma fixa e contrária à ideia do devir, se entendida como messiânica. Para Heidegger, o sentido do super-homem é ser uma ponte: “o homem que vai para além do homem até hoje vigente, tão só e sobretudo para trazer, e aí ratificar, este homem para a sua essência ainda pendente ou por vir” (2002, p. 91).

O processo dionisíaco é em si um eterno retorno, não a um ponto, mas a uma ponte, um devir perpétuo que abraça toda a intensidade da vida em sofrimento e prazer. Em *Zaratustra*, por exemplo, há o convalescente (2011, p. 206). O que é um corpo que convalesce? É um corpo que está em movimento de criação e morte porque segue retornando, recuperando-se da doença dos “espíritos livres” (2007, p. 25). Convalescer, como afirma Heidegger (2002, p. 88), é retornar ao lar: “o convalescente está a caminho de si” (ibidem) porque é variável e inacabado. Estas incertezas terão ressonâncias em *Almoço Nu*, como veremos.

3.2. Um não-lugar: a linguagem convulsiva e a pós-modernidade

O movimento eterno de criação e morte que constitui o artista dionisiaco dá origem a “uma língua de algum modo estrangeira”, segundo Deleuze (1997, p. 9), capaz de fazer a língua materna “delirar” (ibidem). Em certo momento de *Almoço Nu*, Burroughs faz uma digressão (se o livro não for entendido como uma digressão em si) para defender que o Verbo, embora se divida “em partes que formam uma unidade”, deve ser explorado “de frente e de costas, como se faria com um objeto sexual especialmente interessante” (2016, p. 253). Neste item, veremos que algumas das formulações de Burroughs sobre o caráter normativo da linguagem, dispostas nas coletâneas *The Job* (1989) e *The Burroughs File* (1984), funcionam como aliados para o nosso suporte teórico – sobretudo no que diz respeito ao cerne do capítulo, a contraposição entre Apolo e Dionísio, base da teoria estética de Nietzsche.

Buscando o novo como um valor primordial, Burroughs dialoga com a noção de Roland Barthes (1987) acerca do sistema formal da linguagem: “Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: fuga para frente: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida” (p. 54).

Nesse sentido, os textos dionisiacos de Burroughs são o que Barthes chama de textos de fruição (1987, p. 20), uma vez que, a partir do choque de uma estética não convencional, provocam no leitor um “estado de perda, aquele que desconforta (...), faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (p. 20-21). Barthes diz que só é contagiado pelas palavras que o ferem ou o seduzem (1987, p. 50). Por isso, lembra de Sade para afirmar que o prazer da leitura nasce de “certas rupturas” (1987, p. 10), de uma certa violência contra o texto, não raro perturbando sua coerência em favor de um contato mais sensório e erótico. Há um deslocamento estético, pois esse fetiche da linguagem consiste em ferir o sentido convencional (coerência, por exemplo) do texto e dar às palavras o valor maior. Jardel Dias Cavalcanti (2012) segue a abordagem barthesiana ao afirmar que

O texto não exprime nada, desdobra-se num duplo fetichismo: primeiro, o do sujeito que escreve sob suas eleições (a descrição da suavidade das mãos, o contorno dos lábios, o desenho do nariz, os pés) - tudo que no outro faz disparar o desejo; depois, já longe do quadro, o fetiche volta-se para a própria linguagem. Escreve-se, então, não para ser amado, mas para que as palavras sejam amadas, como fetiche. O texto, então, goza não da apreensão do significado, mas da voluptuosidade do significante (CAVALCANTI, 2012).

Segundo Barthes, a solução para o encarceramento irrevogável da língua é a “revolução permanente” (2013, p. 17) da literatura. Se é impensável viver fora da linguagem, a alternativa é “jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram” (2013, p. 29-30).

Na linguagem que inventa para si, Burroughs não compreende metafísica nem estabilidade; não há início nem fim, apenas o meio: cresce pelo *meio*, feito um rizoma (DELEUZE, 1997, p. 126), e daí se reproduz para a estrutura inteira, estrangulando a língua materna até que a sufoque. O escritor rizomático tem na língua um alvo.

Mas, de que nos libertamos? Da prisão, prisão da linguagem, inclusive daquela que enclausura o pensamento nas significações estabelecidas em detrimento dos sentidos. A língua é vista unicamente como uma cadeia de poderes opressivos. Ela não é um pensamento em ato, o poder de falar, a língua aprisiona o pensamento. A língua contém, com efeito, signos admitidos que remetem às significações relativamente fixas e registradas pelas convenções e regras tão constrangedoras para a combinação desses signos – estruturas e invariantes. A língua não é, pois, um “tesouro”, mas o inimigo do escritor, como forma que o encarcera (SIBILA, 2012).

Assim, é na literatura norte-americana que Deleuze encontra seus escritores em devir; é nos Estados Unidos que nasce o Homem-original (1997, p. 98), fragmentado em vários estados e culturas e encarcerado no vernáculo do colonizador inglês; é o escritor norte-americano que “se aproxima do mais alto objeto da literatura: o rizoma, as dobras” (SIBILA, 2012). Nesse sentido, Deleuze (1997) defende uma língua convulsiva para que a literatura encontre as fronteiras da linguagem. Debatendo-se para escapar da forma europeia, substancial e fechada como o Eu solipsista (ibidem, p. 68), o escritor desintegra a linguagem, antes uma prisão: “Não é exatamente o que a linguagem designa, mas o que lhe permite designar. Uma palavra supõe sempre outras palavras que podem substituí-la, completá-la” (ibidem, p. 85). Estilhaçado, o vernáculo de *Almoço Nu* perde suas pressuposições: torna-se um delírio.

Com efeito, o método fragmentário de Burroughs é uma tentativa de destruir o controle apolíneo da linguagem, que impõe significado ao mundo que a cerca. No livro de ensaios e entrevistas *The Job* (1989), o próprio autor afirma que as colagens são um procedimento que atenta contra um dos mecanismos de controle mais poderosos: a Palavra: “(...) se você começar a

recortar [as palavras] e reordená-las, você está demolindo o sistema de controle” (p. 33)³¹.

Em análise da obra de Burroughs, o pesquisador Luis Fernando Catelan Encinas (2011) salienta o caráter “ideológico e normativo” (p. 61) da linguagem, “o qual consiste em emitir, receber e transmitir palavras de ordem a fim de se obter uma determinada ação por parte de um sujeito” (ibidem, p. 61-62). Ainda em *The Job*, Burroughs ilustra o assunto com uma teoria a respeito da civilização Maia, cujo método de controlar a população, segundo ele, partia da utilização de três calendários: um para a manutenção da agricultura, outro para os festivais temáticos e um terceiro (suposto por Burroughs), que consistia em um sistema de sugestões verbais e visuais conduzido por sacerdotes, de modo a prever o futuro das pessoas a fim de mantê-las sob controle ao estabelecer um vínculo de dominação – *eu detenho seu destino*. Segundo o autor, postura similar pode ser observada nos conglomerados de mídia.

Os conglomerados de mídia de jornais, radio, televisão e revistas formam um calendário ritualístico ao qual todos os cidadãos estão sujeitos. Os “sacerdotes” sabiamente se escondem por trás de dados contraditórios e negam veementemente que existem. Como os sacerdotes maias, eles podem reconstruir o passado e prever o futuro com bases estatísticas por meio de manipulação das mídias (BURROUGHS, 1989, p. 44)³².

Em outro texto de *The Job*, “Playback to Eden”, Burroughs afirma que a linguagem escrita nasceu antes da linguagem oral. Ele atribui à escrita o ponto de mutação da humanidade, isto é, a diferença evolutiva entre o homem e os demais animais. Isso porque a linguagem escrita permite ao homem a comunicação com as gerações posteriores. Todavia, esse modo de expressão que portanto (segundo Burroughs) nos leva para o *além-do-animal*, não tem origem em geração espontânea: nasceu como um vírus que, desenvolvido, deu origem à linguagem oral. No princípio, então, para ele, não estava o Verbo, mas o Vírus. Como a palavra escrita é uma imagem sem ligação imediata com o objeto que designa (ao contrário dos hieróglifos egípcios, por exemplo), resulta em um uma sucessão de imagens quando posta ao lado de uma outra no discurso. A palavra falada, então, segundo a teoria de Burroughs, na verdade se refere à essa miríade de imagens, e não o contrário. Só não

³¹ “(...) if you start cutting these up and rearranging them you are breaking down the control system”. Todas as traduções de *The Job* são nossas.

³² “The mass media of newspapers, radio, television, magazines form a ceremonial calendar to which all citizens are subjected. The ‘priests’ wisely conceal themselves behind masses of contradictory data and vociferously deny that they exist. Like the Mayan priests they can reconstruct the past and predict the future on a statistical basis through manipulation of media.”

entendemos a natureza maléfica da Palavra (e também não somos destruídos por ela) porque nós, hospedeiros, entramos em estado de simbiose com o vírus.

A teoria de Burroughs é corroborada pelo doutor Kurt Unruh von Steinplatz – um personagem criado pelo autor. Segundo von Steinplatz, o vírus nasceu de forma agressiva, causando a morte de vários primatas. Mas alguns de nossos ancestrais se adaptaram ao *invasor*, tendo sua genética modificada na estrutura. A replicação do vírus tornou-se natural, então, na humanidade, tornando-se parte do próprio *self* do indivíduo. A simbiose, no entanto, não é imutável: “Foi um vírus assassino uma vez. Poderia se tornar assassino de novo e devastar cidades do mundo inteiro como um incêndio florestal” (1989, p. 14)³³.

Embora seja um vislumbre do pensamento de Burroughs sobre a linguagem e, conseqüentemente, elemento do processo criativo de *Almoço Nu*, precisamos ponderar que, assim como sua teoria envolve um médico fictício, suas ilações não passam ao largo do imaginário deste, e talvez sejam tangíveis apenas pela paranoia – o que não reduz a importância dos registros, visto que nos fornecem suporte também para a análise do *corpus*. Além disso, a abordagem não-ficcional que empreende em sua teoria ressalta o caráter performático da própria vida de Burroughs, transmutando o próprio corpo em um veículo de ficção.

Nota-se ainda que Burroughs teve de fato uma relação próxima com uma perspectiva não-aristotélica quando frequentou um seminário do cientista Alfred Korzybski, em 1939, que insurgia contra a noção aristotélica da não-contradição em seu livro *Science and Sanity*. Segundo o biógrafo Barry Miles, Burroughs ficou “enormemente” (1993, p. 32) impressionado com as palestras de Korzybski, sobretudo com a explicação do cientista de que “as palavras significam o que você faz com que signifiquem” (*ibidem*).

Outra fonte de formulações de Burroughs sobre a natureza opressiva da linguagem é *The Burroughs File* (1984), coletânea experimental de colagens e textos publicados em diversos veículos obscuros. No texto “Ancient face gone out”, o personagem Mr. D., incorporando o conceito linguagem-vírus, discursa sobre a relação do homem com a representação. Segundo ele, toda palavra é

³³ “It was a killer virus once. It could become a killer virus again and rage through cities of the world like a topping forest fire.” Todas as traduções de *The Burroughs File* são nossas.

uma imagem e expressão imprecisa das coisas que tenta definir, visto que aparece sob uma *forma* (“mould”), um sistema viciado: “Então, todo movimento, todo pensamento, toda palavra ou imagem deve ter a minha forma”³⁴ (p. 45). O *self*, como na teoria acima explicitada, é condicionado por uma estrutura de equívocos, de representações. Assim, o homem não tem mecanismos para apreender o mundo em uma essência, em um acabamento – não é regido pelos princípios de individuação nem de razão suficiente. Quando tenta denominar um objeto, não faz mais do que defini-lo com um erro – o erro da representação. “Eu existo apenas onde você não está”³⁵ (ibidem), diz Mr. D.

O mesmo personagem – agora chamado Mr. Martin – volta em “The beginning is also the end” para confirmar sua natureza parasita³⁶ e capacidade de distorcer o que chamamos de realidade³⁷ (ibidem, p. 63). Nossa representação é guiada por um vírus que se duplica. No texto, Mr. Martin admite, porém, sua limitação: ele precisa de um hospedeiro humano porque não pode enxergar³⁸ (ibidem, p. 62). E deixa entrever o antídoto contra si mesmo, método utilizado por Burroughs em *Almoço Nu*: a fragmentação, isto é, a dissolução da natureza viciada da linguagem: “O que poderia desordenar um filme biológico? Obviamente, fatores aleatórios. Isto é, alguém recortando minhas palavras e imagens aleatoriamente”³⁹ (1984, p. 63).

O discurso do personagem nos recorda uma das *routines* mais conhecidas de *Almoço Nu*: a história do “homem que ensinou o cu a falar” (2016, p. 150). A história é contada por Dr. Benway, outra criatura recorrente na obra de Burroughs. Benway relata a seu paciente a tragicomédia de um homem que ensinou seu ânus a falar. No começo, a relação era amistosa – orgulhoso do feito, o homem até se apresentava como ventríloquo. Mas o ânus começou a tagarelar sem ser requisitado, e logo tomou conta do corpo: desenvolveu dentes, passou a se alimentar e, revoltado com a condição submissa em relação ao hospedeiro, rasgou as calças que o aprisionavam para gritar no meio da rua que queria “direitos iguais” (p. 151). O álcool também se

³⁴ “So every movement every thought every word or picture must have my shape.”

³⁵ “I only exist where you are not.”

³⁶ “I *am* the junk and I am hooked forever.”

³⁷ “Human activities are dreadfully predictable. It should now be obvious that what you call ‘reality’ is a function of these precisely predictable because prerecorded human activities.”

³⁸ “I need a human host. I can’t look at anything. I am blind. I can’t sit anywhere. I have nothing sit on.”

³⁹ “Now what could louse up a prerecorded biologic film? Obviously random factors. That is someone cutting my word and image lines at random.”

tornou um problema: bêbado, o ânus queria ser beijado como “qualquer outra boca” (ibidem).

Com o desenvolvimento sem controle do inimigo em seu próprio organismo, o corpo do homem caiu em obsolescência: “Quando isso tudo terminar, quem vai ficar quieto é você. Não eu. Isso porque não vamos mais precisar de você por aqui. Sou capaz de falar, comer e cagar.” (ibidem). O corpo do homem, então, passou a desenvolver um tecido, uma gelatina transparente que cobria sua boca, e não tardou para que a mutação se espalhasse por toda a sua cabeça, exceto pelos *olhos*. E por que os olhos? “Porque enxergar era a única coisa que o cu *não conseguia* fazer.” (ibidem, p. 152). O vírus, para agir, necessita do *meio*, do olhar, da faculdade da representação. Como a linguagem é um vírus que condiciona a apreensão humana, é impossível enxergar o que está atrás dela. No fim, o cérebro do homem foi aprisionado: o *self* (“ancient face”) foi obliterado pela Palavra (“gone out”).

Pode-se depreender outra leitura (não totalmente desvinculada da anterior porque prevê também uma dissolução do *self*), inclusive nietzscheana, da sátira de Burroughs: o cu-falante simbolizaria a obra de arte, enquanto o homem-artista seria o sujeito despersonalizado, isto é, o artista que se tornou obra de arte. Ou, ainda, uma relação original-cópia: a cópia que oblitera a fonte, mas que necessita do impulso criador original para sobreviver.

Ademais, o diálogo entre a teoria estética de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* – relato da contraposição fundadora da criação: Apolo e Dionísio – e a teoria da linguagem-vírus de Burroughs se torna factível ao observarmos suas inferências. Por exemplo, em *The Burroughs File*, tem-se o personagem Don Juan, índio protagonista da série de livros autobiográficos do antropólogo Carlos Castaneda, sendo o primeiro e mais famoso intitulado *The Teachings of Don Juan* (1968). Espécie de guru quando o assunto é alteração da consciência por meio de alucinógenos extraídos de plantas, Don Juan leva o pupilo a conhecer os conceitos de *tonal* e *nagual*, princípios opostos, porém complementares, que constituem o indivíduo: enquanto o primeiro se ocupa da razão, da aparência e sobretudo do princípio de individuação – “tudo que ele [o indivíduo] pode falar sobre e explicar, inclusive sua própria existência física”⁴⁰ (1984, p. 190) – o segundo é o inexplicável, o que está oculto, mas que

⁴⁰ “(...) everything he can talk about or explain, including his own physical being”.

irrompe com força aterradora – “O *nagual* é tudo que não pode ser dito ou explicado, apenas testemunhado”⁴¹ (p. 191).

Enquanto o *tonal*, a totalidade da existência consciente, molda o indivíduo, o *tonal* é por sua vez moldado pelo *nagual*, por tudo que não é, o qual o cerca como um molde. Se entendermos o *nagual* como o desconhecido, o imprevisível e inexplicável, o papel do artista é fazer contato com o *nagual* e trazer uma parte dele de volta para o *tonal* em forma de pintura, palavra, escultura, filme ou música⁴² (BURROUGHS, 1984, p. 191).

Burroughs daria ainda outro testemunho de sua aproximação com o conceito em texto escrito para o catálogo de sua exposição em Roma, em janeiro de 1989: “O que estou tentando fazer pode ser chamado de Nagual Art”⁴³. Suas descrições ecoam a batalha de Dionísio (*nagual*) para se desvencilhar do controle de Apolo (*tonal*). Nessa perspectiva, o autor ainda demanda que o artista faça contato com a dimensão oculta de si mesmo – a face dionisíaca – e a transmita em *forma* de arte: processo similar ocorre na tragédia grega segundo Nietzsche, quando o impulso dionisíaco fere a aparência normativa do mundo dos sonhos.

Como é naturalmente transgressor, Dionísio se move em contínuo *avant-garde* – uma espécie de fuga para frente barthesiana. Semelhante é o movimento que imprime em *Almoço Nu* da forma (o controle, a razão suficiente, o princípio de individuação) em direção ao excesso (o risco, a insuficiência da razão na pós-modernidade). O experimento estético de Burroughs engendra a natureza fragmentada e instável da pós-modernidade, além de ferir o controle da linguagem e a forma tradicional de leitura a partir da crise que instaura em sua própria representação.

Vamos, portanto, antes de estabelecer possíveis vínculos da escrita de Burroughs com as práticas de cunho político-discursivo em vigor ainda hoje, tecer algumas considerações sobre alguns traços recorrentes do que se chama de pós-modernidade. Associado à sociedade posterior ao período da Segunda Guerra Mundial, o termo foi propagado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna* (1979), e logo se tornou assunto

⁴¹ “The nagual is everything that cannot be talked about or explained, but only witnessed”.

⁴² “While the tonal, the totality of conscious existence, shapes the individual being, the tonal is in turn shaped by the nagual, by everything it is not, which surrounds it like a mold. If we see the nagual as the unknown, the unpredictable and unexplainable, the role of the artist is to make contact with the nagual and bring a part of it back into the tonal in paint or words, sculpture, film, or music.”

⁴³ Apud MILES, Barry. William Burroughs: el hombre invisible. New York: Hyperion. 1993. p. 240.

recorrente nas discussões teóricas de uma série de campos intelectuais, como sociologia, comunicação e artes. Parte da polêmica a respeito do conceito surge dessa conjuntura de contribuições plurais e de manifestações artísticas diversas, causando uma dificuldade de se definir uma formulação teórica objetiva ou coerente acerca do termo.

Para o romancista Helder Macedo (2006), por exemplo, o pós-modernismo não passa de abstração, uma vez que “nada significa e que por isso pode significar tudo, um grande cesto (...) onde tudo e nada cabe” (p. 269). Já para Malcolm Bradbury (1983), o pós-modernismo “se transformou em termo de críticos sem jamais ter-se tornado efetivamente um movimento artístico” (p. 325).

Em todo caso, algumas contribuições conseguem se aproximar do que se poderia ter como exemplo de alguma objetividade. Segundo Fredric Jameson (1993) – que, por sinal, cita William S. Burroughs –, uma das principais tendências do pós-modernismo é a reação ao modernismo em uma atitude iconoclasta contra o cânone:

Os estilos antes subversivos e aguerridos (...), considerados escandalosos ou chocantes por nossos avós, são encarados pela geração que desembarcou dos anos sessenta como o establishment e o inimigo: mortos, sufocantes, canônicos, monumentos reificados que é preciso destruir para fazer qualquer coisa nova (JAMESON, 1993, p. 26).

Nesse sentido de ruptura, Marcel Monteiro Teixeira (2010) destaca o esvaziamento da noção de historicidade, um dos pilares da modernidade: “nesse cenário, o mundo passa a ser percebido por seus signos em detrimento da experiência – percebendo-se a imagem em vez do objeto, o simulacro em vez do real” (p. 23). Espécie de delírio imagético coletivo, perde-se a noção da história como progressão.

Por outro lado, Sérgio Paulo Rouanet (1987) pondera que, na verdade, vivemos uma “falsa consciência de ruptura” (p. 269). Isto é, a pós-modernidade se caracterizaria mais por um desejo de romper com a modernidade e menos pela concretização desse rompimento. Trata-se de um desejo não realizado, inacabado, contraditório, fato que aproxima o espírito pós-moderno do elemento dionisíaco destacado por Nietzsche. É esse aspecto ambíguo da pós-modernidade que Rouanet ressalta:

Depois de Hiroshima, vivendo num mundo ameaçado pela aniquilação atômica, pela ressurreição dos velhos fanatismos políticos e religiosos e pela degradação dos ecossistemas, o homem contemporâneo está cansado da modernidade. Todos esses males são atribuídos ao

mundo moderno. Essa atitude de rejeição se traduz na convicção de que estamos transitando para um novo paradigma. O desejo de ruptura leva à convicção de que essa ruptura já ocorreu, ou está em vias de ocorrer. Se é assim, o prefixo pós tem muito mais o sentido de exorcizar o velho (a modernidade) que de articular o novo (o pós-moderno). (...) A *consciência* pós-moderna não corresponde uma *realidade* pós-moderna (ROUANET, 1987, p. 268-269).

Para a canadense Linda Hutcheon (2004), é exatamente o caráter provisório das ilações que define o pós-modernismo, preocupado mais em levantar questões acerca do que se considera natural na contemporaneidade do que em oferecer respostas, seja em campos teóricos, seja em obras de arte: “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e subverte, os mesmos conceitos que desafia” (p. 3)⁴⁴.

Com efeito, Hutcheon (ibidem, p. 6) alude à assertiva de Lyotard a respeito da recusa do pós-modernismo em acreditar nas grandes narrativas que caracterizavam a modernidade. Nesse sentido, seguindo esta tendência à irreverência, decidimos nos ancorar na definição que Stuart Sim (2001) faz do pós-modernismo: uma consciência inevitavelmente cética.

De modo geral, o pós-modernismo deve ser considerado como uma rejeição a muitas, senão à maioria, das certezas culturais as quais a vida no Ocidente tem se estruturado nos últimos dois séculos. (...) Os pós-modernos se referem com frequência ao “Projeto Iluminista”, isto é, à ideologia que passou a dominar a cultura ocidental desde o século XVIII; uma ideologia que se esforçou para provocar a emancipação da humanidade do desejo econômico e da opressão política. Na visão dos pós-modernistas, esse projeto, por mais louvável que tenha sido em algum momento, tem por sua vez oprimido a humanidade, e a forçado em direção a certas maneiras de pensar e agir. (...) Passar do moderno ao pós-moderno é abraçar um ceticismo sobre o que a nossa cultura representa e pelo que se engaja⁴⁵ (SIM, 2001, p. VII).

Se *Almoço Nu* representa o ceticismo pós-moderno, e se Burroughs faz parte da categoria de escritores-críticos, isto é, que não só escrevem como refletem sobre a literatura e seu impulso criador em textos teóricos ou via metalinguagem, é razoável que a própria condição de autor seja questionada.

⁴⁴ “Postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges.” Tradução nossa.

⁴⁵ “In a general sense, postmodernism is to be regarded as a rejection of many, if not most, of the cultural certainties on which life in the West has been structured over the last couple of centuries. (...) Postmodernists often refer to the “Enlightenment project”, meaning the liberal humanist ideology that has come to dominate Western culture since the eighteenth century; an ideology that has striven to bring about the emancipation of mankind from economic want and political oppression. In the view of postmodernists this project, laudable though it may have been at one time, has in its turn come to oppress humankind, and to force it into certain set ways of thought and action. (...) To move from the modern to the postmodern is to embrace scepticism about what our culture stands for and strives for.” Tradução nossa.

Assim como Nietzsche se opõe ao triunfo da razão, Burroughs mata o autor moderno ao perceber que sua autoridade sobre o texto o impede de romper tanto com a representação convencional quanto com um sistema domesticado de leitura (sobretudo causal, linear e verossímil).

Nesse sentido, Burroughs se alinha a Barthes mais uma vez, agora para questionar a noção de autor. Segundo o francês, o autor não mais existe porque não há mais uma mensagem unificada no livro.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas (...) (BARTHES, 1988, p. 68).

Em diálogo com a concepção deleuziana da escrita, em que é necessário nascer uma terceira pessoa para impessoalizar o autor, e também com a teoria nietzscheana da arte, cuja despersonalização do Eu fundamenta o impulso criador, Barthes diz que “a escrita é a destruição de toda a voz”, no que se perde “toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (1988, p. 66). Assim, Barthes postula que a atenção deve ser direcionada ao texto (posteriormente ao contexto discursivo), mas nunca prioritariamente ao autor em si.

Como o fez Mallarmé (BARTHES, 1988, p.), Burroughs suprime o autor em favor da obra de arte. Seu experimento estético retira do autor a autoridade sobre o texto ao afirmar que a consciência do Autor-Deus nada vale diante da criação, ou que a própria noção de autor é vazia. Longe da tirania da gramática e da sintaxe, há uma literatura intransitiva, que reconhece a incapacidade de apreender o “real”, ao contrário do ideal racionalista. Pós-moderno, *Almoço Nu* nega tal possibilidade de apreensão por meio da linguagem ao fragmentar sua representação, que perde seus pressupostos aristotélicos (início, meio, fim, não-contradição).

Destaca-se ainda em *Almoço Nu*, segundo Encinas (2011, p. 59), sua “natureza contrapontística”, manifestada na sobreposição de estilhaços narrativos que distorcem o passado da narrativa ao corromperem o presente, como afirma o crítico Barry Lewis (2011), dialogando com a tendência paradoxal e provisória da sociedade pós-moderna. Ainda segundo Lewis, que define Burroughs como um dos precursores do pós-modernismo na literatura (ibidem, p. 121), os escritores pós-modernos tendem a estruturar a narrativa de

forma contrária às tramas tradicionais, negando a convenção de início, meio e fim, tornando-a deliberadamente inconclusiva (p. 127).

Ela [a ficção pós-moderna] desorganiza a coerência linear narrativa ao deformando a sensação de tempo significativo, kairós, ou a tediosa passagem do tempo normal, chronos. Kairós é fortemente associado àqueles romances modernistas que giram em torno de momentos de epifanias e revelações (...) ⁴⁶ (LEWIS, 2001, p. 123).

Lewis (2001, p. 133) ressalta um contra-argumento que pode ser utilizado para desvincular a abordagem fragmentada da narrativa pós-moderna. Segundo ele, obras modernistas de James Joyce, Virginia Woolf e Marcel Proust já introduziam elementos experimentais que distorciam a narrativa convencional. No entanto, afirma Lewis, suas estratégias estavam imbuídas de um sentimento de proteção da cultura diante do caos tecnológico do pós-Primeira Guerra Mundial. Já os escritores do pós-Segunda Guerra, como Burroughs, não compartilhavam os valores perdidos após o Holocausto: pelo contrário, entendiam sua condição e a interpelavam a partir do *delírio*: “os efeitos da alienação de suas ficções expressam os efeitos da alienação sobre eles [autores] mesmos” (ibidem) ⁴⁷.

Ainda segundo Linda Hutcheon (1991), a ruptura pós-moderna com as convenções da narrativa pretende “balançar noções estruturadoras básicas como a causalidade e a lógica” (p. 160). Nos termos de Laurent Jenny (1979), a estratégia de Burroughs em radicalizar a forma explode a sintaxe, uma vez que “a montagem dos textos deixa de se reger por um desejo de salvaguardar, a todo preço, um sentido monológico e uma unidade estética” (p. 28).

Em entrevista no livro *The Job*, Burroughs defende o método ao afirmar que nada acontece em sequência lógica, tampouco as pessoas pensam em sequência lógica (BURROUGHS; ODIER, 1989, p. 35). Durante a escrita e edição de *Almoço Nu*, o autor rejeitou a ideia do poeta Allen Ginsberg, que desejava estabelecer uma ordem cronológica para o livro. Para Burroughs, a obra simbolizava um “mapa da consciência” (MILES, 1992, p. 82); de modo que, se a consciência é fragmentada, assim o deve ser uma obra que se diz instrumento de registro do processo psíquico ⁴⁸.

⁴⁶ “Postmodernist fiction does not just disrupt the past, but corrupts the present too. It disorders the linear coherence of narrative by warping the sense of significant time, kairós, or the dull passing of ordinary time, chronos. Kairós is strongly associated with those modernist novels which are disposed around moments of epiphany and disclosure (...)” Tradução nossa.

⁴⁷ “The alienation effects of their fictions express the effects of alienation upon themselves.” Tradução nossa.

⁴⁸ Ver nota 23, p. 60.

À medida que supostamente se afasta da vida cotidiana ao representá-la em contornos surreais, o autor na verdade imita o processo que caracteriza a pós-modernidade como uma experiência imagética fragmentada e descontínua. Segundo Marshall McLuhan (1964), o método de fragmentação de Burroughs retratava, naquela época, a sucessão de impressões e narrativas transmitidas pelos jornais impressos e a televisão – hoje, não é arriscado afirmar que a estrutura de *Almoço Nu* é a materialização física do que veio a ocorrer no mundo virtual.

Nesse sentido, ainda à luz de McLuhan (ibidem), Burroughs percebeu nessa tendência imagética e fragmentada da comunicação um aspecto de uma pós-modernidade emergente:

Os artistas, que são especialistas em consciência sensorial, tendem a se concentrar no ambiente de sua época como uma situação desafiadora e perigosa. É por isso que parecem estar “à frente de seu tempo”. Na verdade, eles, sozinhos, têm os recursos e a temeridade para viver em contato imediato com a sua época. Pessoas mais contidas preferem aceitar o conteúdo, os valores da época anterior, como se fossem a realidade contínua de seu tempo⁴⁹ (MCLUHAN, 1964).

Refletindo a percepção que o sujeito pós-moderno tem do mundo ao seu redor, o estilo de Burroughs se assemelha à uma montagem fílmica – as imagens literárias são *frames* dispostos ao longo das frases. Na passagem a seguir, o método de Burroughs se assemelha ao *travelling* do cinema, deslocando-se no espaço da narrativa: “Uma turba de mulás e muftis e muezins e alcaides e glaouis e xeiques e sultões e homens santos e representantes de todos os partidos árabes (...)” (BURROUGHS, 2016, p. 165).

Encinas (2011, p. 63) destaca, ainda, não só a fragmentação do discurso literário na pós-modernidade, mas a subversão da narrativa causal, ensejo que leva a uma quebra de expectativa. Isso acontece porque, como explica John W. Aldridge (2001), a literatura pós-moderna transita em um ambiente cujos personagens atuam de forma arbitrária:

Na ficção [dos escritores pós-modernistas]... virtualmente tudo e todos existem em um estado tão radical de distorção e aberração que não há maneira de determinar as condições as quais eles se originaram, nem de qual padrão de sanidade talvez eles sejam frutos.

⁴⁹ “Artists, being experts in sensory awareness, tend to concentrate on the environmental as the challenging and dangerous situation. That is why they may seem to be “ahead of their time.” Actually, they alone have the resources and temerity to live in immediate contact with the environment of their age. More timid people prefer to accept the content, the previous environment’s values, as the continuing reality of their time.” Tradução nossa.

As convenções de verossimilhança e sanidade foram anuladas⁵⁰ (ALDRIDGE apud LEWIS, 2001, p. 123).

Em consonância com o pensamento de Aldridge sobre o caráter subversivo da literatura na pós-modernidade, em *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze questiona a necessidade de explicações do romancista sobre as motivações de sua história, ainda que os elementos da narrativa pareçam à deriva: “É a vida que justifica, ela não precisa ser justificada” (p. 94). O autor fala de “zonas obscuras, indiscerníveis, indeterminadas, que desafiam qualquer esclarecimento” (ibidem), isto é, o que está em permanente mutação – se há uma regra, é o devir.

Os personagens de *Almoço Nu* estão à deriva em seus delírios de *junk* – ou do delírio das montagens fortuitas a que são submetidas seus *plots* –, vagando nas zonas obscuras a que se refere Deleuze. A fragmentação do livro é teoricamente arbitrária, mas a escolha de Burroughs pressupõe uma intenção, a da suspensão da lógica e o desafio ao controle. O empreendimento de Burroughs contra a causalidade da narrativa é, na verdade, um desafio ao racionalismo, à capacidade do homem de conhecer e portanto classificar, normatizar e dominar.

Almoço Nu é antes de mais nada a narrativa do devir, e não da mimese; simboliza o *dividuum* pós-moderno em oposição ao *individuum* moderno na medida em que rejeita valores eternos e sinaliza para formas transitórias de existência. Na obra de Burroughs, não existe vontade de um Eu indivisível, mensurável, consciente, *acabado*; sua literatura é condicionada pelo movimento, pela embriaguez.

Como exemplo, em certo ponto do livro, um dos narradores de Burroughs se refere a um “mosaico de justaposições” capaz de expressar a “palavra viva” – por meio da fragmentação da linguagem, aproxima-se da condição paradoxal e fluida da pós-modernidade:

“Se possuo acesso à palavra viva, por que não faço uso de transmissão direta? Não há como expressá-la diretamente... Talvez possa ser indicada mediante um mosaico de justaposições, como objetos abandonados em gavetas de hotel, definidos por *negativas* e *ausências*...(...).” (BURROUGHS, 2016, p. 133. Grifo nosso.)

⁵⁰ “In the fiction of [postmodernist writers]... virtually everything and everyone exists in such a radical state of distortion and aberration that there is no way of determining from which conditions in the real world they have been derived or from what standard of sanity they may be said to depart. The conventions of verisimilitude and sanity have been nullified.” Tradução nossa.

Modelo de subversão clássica da narrativa causal está na seção “A festa anual de A.J.” (p. 105-122). Após uma longa cena de sexo (sem subterfúgios retóricos), a narrativa é abruptamente cortada para uma sucessão de imagens não conectadas às passagens anteriores, revelando o desprezo de Burroughs pelo acordo convencional entre autor e leitor (linearidade, verossimilhança, etc), razão moderna e literatura.

É atravessado por um trem que ruga a toda velocidade, soando o apito... apito de navio, sirene de neblina, fogos de artifício explodindo sobre lagoas cheias de óleo... fliperamas abrindo-se para um labirinto de imagens pornográficas... cerimoniosa salva de canhões no porto... um grito atravessa o corredor branco de um hospital... escapa por uma rua ampla, poeirenta e ladeada por palmeiras, assobia pelo deserto como um projétil (asas de abutres fustigam o ar seco), milhares de meninos gozam ao mesmo tempo no interior de latrinas e banheiros lúgubres de escolas públicas, sótãos, porões, casas na árvore, rodas-gigantes, casas abandonadas, cavernas calcárias, barcos a remo, garagens, celeiros, por trás dos muros enlameados de terrenos baldios de periferia açoiados pelo vento (cheiro de excremento seco)... poeira negra soprando sobre corpos esbeltos e bronzeados... calças esfarrapadas caídas sobre pés descalços e rachados, brotando sangue... (onde abutres disputam cabeças de peixe)... nas lagoas da selva, peixes odiosos abocanham o esperma branco que flutua sobre a água negra, mosquitos transmissores de leishmaniose picam as nádegas morenas, bugios confundem-se com o vento soprando nas árvores (uma terra de vastos rios pardacentos nos quais flutuam árvores inteiras com serpentes coloridas e brilhantes enroscadas em seus ramos enquanto lêmures de olhos tristes contemplam as margens), um avião vermelho traça arabescos na matéria azul-celeste, uma cascavel dá o bote, uma naja recua, dilata o pescoço e cospe seu veneno branco, lascas de pérola e opala desabam em chuva lenta e silenciosa pelo ar límpido como glicerina (BURROUGHS, 2016, p. 110-111).

Como se pode ver, são muitos os exemplos de distorção do foco narrativo por meio da justaposição de fragmentos em *Almoço Nu*, ressaltando o aspecto *inconclusivo* da obra, desde o deslocamento da descrição de um planador que “desce silencioso como uma ereção” até o monólogo de um xerife que vende um espetáculo de estupro em troca de carne humana (ibidem, p. 118-199), a passagens como a perseguição de uma vaca grávida em um celeiro, que dá lugar à imagem de *junkies* sentados nas escadas de um tribunal, ato contínuo nos deparamos com um monólogo sobre tripas e intestinos e, por fim, retornamos ao celeiro, agora ocupado por um duelo entre dois personagens armados com “facões de capar porco” (ibidem, p. 143-144).

Observam-se ainda interrupções mais extremas no livro, de um período para outro (às vezes dentro do próprio período), como esta sucessão de descrições aparentemente desconexas:

Um granizo de crânios de cristal estilhaçou a estufa de vidro sob o luar de inverno...

A americana deixou por trás de si um rastro de veneno na unidade de uma festa ao ar livre em St. Louis.

Tanque coberto de limo verde nas ruínas de um jardim francês. Lento, um sapo imenso e pederasta emerge da água, tocando clavicórdio sobre um palco de barro (BURROUGHS, 2016, p. 135).

Escrevemos “aparentemente” porque há uma chave de leitura possível para o trecho supracitado, se reunirmos as peças que Burroughs espalhou: o caráter multicultural, fluido, global da pós-modernidade. Já abordamos o conceito de nação no capítulo anterior para mostrar como *Almoço Nu* o esvazia para criticar o *American way of life*. Sugerimos uma leitura crítica de algumas passagens a partir da visão crítica de Burroughs ao contexto específico do período que delimitamos como o da pós-modernidade, em especial quanto à faceta globalizada que esta apresenta como elemento característico.

Já nos anos 1950, Burroughs percebe que o desenvolvimento do capitalismo reduzirá significativamente as distâncias entre as nações a partir dos anos 1970 – como ressalta Stuart Hall (2006, p. 68) – e reafirma o aspecto fluido de um sujeito pós-moderno capaz de transgredir as fronteiras nacionais.

O próprio manuscrito de *Almoço Nu*, dois anos antes de ser publicado em 1959, já carregava esse aspecto global. Segundo o biógrafo Barry Miles, o roteiro da obra previa quatro seções: América do Sul, Estados Unidos, Tânger (simbolizado pela Interzona) e a Liberlândia, inspirada pelo que o escritor ouviu sobre a Escandinávia (1993, p. 81). Quando publicada, como pôde se observar até aqui, a obra teve os capítulos diluídos em seções mais curtas.

Há várias passagens em *Almoço Nu* que esvaziam a autonomia do conceito de nação para ressaltar uma globalização emergente. Burroughs se alinha a Stuart Hall (ibidem), para quem as nações são comunidades imaginadas. Embora tenha fundamentado a identidade cultural do sujeito moderno, a nacionalidade tem um caráter simbólico, portanto do campo da representação.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2006, p. 50).

Mas na pós-modernidade não há mais uma ideia de essência, de permanência. A nação é um padrão, uma dominação enraizada pelo discurso e, como tal, um mecanismo de controle que deve ser dissolvido. A nação é um fenômeno da modernidade, que perde a substância no pós-moderno *Almoço*

Nu. “Interligada por um cordão de esperma rançoso”, escreve Burroughs, sua “rede mundial de junkies” compreende Iêmen, Paris, Istambul, Nova York, México, New Orleans (2016, p. 15).

Assim, Burroughs constrói uma aura multicultural em torno do texto, a exemplo dos pesadelos paranoicos de abstinência do narrador em “Hospital” – perguntando-se sobre uma trama envolvendo um clã de europeus, traficantes de Buenos Aires, compradores de diamantes ilegais de Joanesburgo e mercadores de escravos da “Somalilândia”, antes de comprar heroína de uma “lésbica da Malásia” (ibidem, p. 70) – e das bizarras cenas de sexo entre humanos de várias nacionalidades e outras criaturas na seção “O salão de festas de Hassan” (BURROUGHS, 2016, p. 89-95), o “Salão da Liberdade”, segundo o próprio Hassan (ibidem, p. 94).

Balineses e malaios lindíssimos, índios mexicanos com semblante de terrível inocência e gengiva escarlate. Negros (dentes, dedos, unhas dos pés e pelos pubianos dourados), meninos japoneses macios e brancos como porcelana, rapazes de Veneza com cabelos à Ticiano, americanos loiros ou negros com indomáveis cabeleiras (amáveis, os convivas afastam os cachos de suas fronteiras), polacos loiros e rabugentos de olhos castanhos e animais, meninos de rua árabes e espanhóis, delicados meninos austríacos com penugens loiras a cobrir seus púbis rosados, rapazes alemães arrogantes com ígneos olhos azuis que gritam “*Heil Hitler!*” quando caem pelo alçapão. *Sollubis* cagam e choramingam (BURROUGHS, 2016, p. 94-95).

Ao contrário dos sujeitos sociológico e iluminista – enquanto o primeiro acreditava na definição do homem mediante sua interação com os outros, o segundo ainda se sustentava na noção de identidade imutável –, o sujeito pós-moderno se caracteriza pela fragmentação. Segundo Hall, não temos mais uma “identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’” (2006, p. 12-13). O homem não é uma “medida segura”, como afirmou Nietzsche, ainda no século XIX (2007a, p. 30).

Em *Almoço Nu*, essas identidades fragmentadas são levadas às últimas consequências na seção “Corporação Islã e os partidos da Interzona”. O narrador nos conta a história de Salvador, um criminoso internacional que está sempre transitando entre os países. Vive em um não-lugar, assim como viveu Burroughs durante boa parte de sua vida. Sua identidade está muito longe da estabilidade: além de muitos passaportes, deportações, processos e crimes em geral, Salvador acumula uma série de personalidades: “Salvador Hassan O’Leary, vulgo Menino Sapataria, vulgo Marv Mau Caminho, vulgo

Leary Secundinas, vulgo Pete Gorado, vulgo Juan Placenta, vulgo Ahmed KY, vulgo El Chinche, vulgo El Culito etc.” (BURROUGHS, 2016, p. 176).

Ao descrever as ocupações escusas de Salvador, Burroughs incorpora o aspecto pós-moderno da globalização e consequente fragmentação do sujeito, agora a partir da enumeração de países e regiões aparentemente aleatórias:

Abriu uma sex shop em Yokohama, vendeu junk em Beirute e foi cafetão no Panamá. Subiu de nível durante a Segunda Guerra Mundial, assumindo uma fábrica de laticínios na Holanda onde misturava graxa de motor na manteiga, dominando o mercado de KY no norte da África e, por fim, tirando a sorte grande com os gorados. Prosperou e proliferou, inundando o planeta com remédios falsificados e bens vagabundos de todo tipo. Repelente de tubarões ineficazes, antibióticos adulterados, paraquedas defeituoso, antídotos estragados, antissoros e vacinas inativos, botes salva-vidas com vazamentos (BURROUGHS, 2016, 177-178).

Ademais, há várias passagens em que Burroughs, às vezes interrompendo a narração com uma nota entre parênteses (impondo outro tipo de registro, outro tipo de voz), em que se destaca algum aspecto específico do povo representado. Além disso, as observações entre parênteses reforçam o aspecto inacabado da obra na medida em que mimetizam um rascunho, um lembrete para o próprio autor incorporar ou desenvolver aquele trecho.

A técnica é recorrente logo nas primeiras páginas, em “Direto para o oeste”, quando Burroughs suspende a narrativa em três momentos próximos: duas vezes em um só parágrafo, e outra no parágrafo seguinte:

(Nota: Istambul está sendo demolida e reconstruída, especialmente os bairros decadentes ocupados pelos junkies. Lá tem mais viciados em heroína que na cidade de Nova York.) Os vivos e os mortos, passando mal ou completamente chapados, usando ou largando ou voltando a usar, todos acodem ao feixe luminoso da junk enquanto seu canal come chop suey na rua Dolores, Cidade do México, Distrito Federal, molhando bolo inglês no café dentro do autosserviço para depois ser perseguidos através de Exchange Place por uma ruidosa matilha de Gente. (Nota: “Gente” é uma gíria de New Orleans para policiais da divisão de narcóticos.) Com uma lata enferrujada, o velho chinês colhe água do rio e engole um *yen pox* duro e negro como carvão. (Nota: *Yen pox* é a cinza resultante da queima do ópio.) (BURROUGHS, 2016, p. 15).

Outro exemplo é uma passagem na seção “Lázaro, volte para casa”, na qual a explicação sobre *bang-utot* – uma doença mental que leva o homem a acreditar que seu pênis está se retraindo em direção a seu corpo – interrompe a narrativa e se estende por mais de uma página até terminar com uma indicação de leitura de dois artigos publicados na imprensa da época (ibidem, p. 86-87), como se escrevesse um texto científico.

Já em “Hospital”, o personagem Dr. Benway utiliza um termo espanhol para o espectador de touradas que invade a arena, “*espontáneo*”, em seguida esmiuçado em uma breve nota entre parênteses. Dessa forma, a menção ao termo original de um símbolo fundamental da cultura da Espanha se torna um importante elemento na constituição da amálgama multicultural de *Almoço Nu*. Como em um diário de viagem, Burroughs escreve: “(‘*Espontáneo*’ é um termo de touradas aplicado ao espectador que pula na arena, saca uma capa que traz escondida e tenta tourear o animal antes de ser arrastado para fora de cena.)” (2016, p. 75).

Embora represente a globalização que caracteriza a pós-modernidade, Burroughs parece fazer eco à teoria da ocidentalização, que afirma a existência de uma “geometria do poder” (HALL, 2006, p. 78), na qual acontece, em vez de uma distribuição igualitária da globalização, uma exportação dos valores culturais do Ocidente.

Na seção “Homens e mulheres comuns”, o líder do Partido Nacionalista conversa com seus asseclas, na Interzona (inspirada em Tânger, no Marrocos), vestindo o tradicional traje marroquino *djellaba*... e fumando charuto, bebendo *scotch* e calçando sapatos ingleses. O líder é um personagem africano que simboliza a colonização cultural americana e eurocêntrica; um homem importante em seu país, mas que representa os interesses estrangeiros e, mais do que isso, teve os valores do Ocidente sobrepostos a sua identidade. O narrador retrata o estranhamento da justaposição de culturas: “um efeito geral de gângster bem-sucedido que resolveu usar uma fantasia” (BURROUGHS, 2016, p. 139). Aos olhos dos que controlam a Interzona (a Inglaterra), ele sempre será o *outro*.

CAPÍTULO 4

Corpos indóceis: controle e fuga em *Almoço Nu*

It's time we thought about leaving the body behind.

William S. Burroughs

Nas páginas seguintes, uma projeção do corpo homossexual, tal e qual este se apresenta na ótica do narrador de *Almoço Nu*, toma lugar, em diálogo com os pressupostos teóricos levantados ao longo deste estudo, aqui retratado como este “corpo que não aguenta mais” – expressão que tem origem em texto de David Lapoujade (2011), explicado mais adiante, no qual o autor sustenta que o corpo não suporta mais o regime de adestramento imposto na sociedade contemporânea.

4.1 O corpo fala: o primado do gênero

Estranhamente como posso soar, a conhecida orientação sexual de Burroughs no círculo literário não garantiu que fosse imortalizado (ou classificado) na seção de literatura gay. Na referida seara, o *beatnik* vive um não-lugar. Em *Queer Burroughs* (2001), Jamie Russell sustenta que o apagamento do autor dentro da literatura queer se deve sobretudo à recepção de seus livros, identificados com assuntos “masculinos”, isto é, supostamente mais sérios, ou violentos, do que os com os quais a literatura gay está acostuada a lidar (ibidem, p. 2).

Outro argumento sobre a presumível apropriação de Burroughs pelo “cânone heterossexual” é do crítico literário Gregory Woods, que atribui a ausência do *beatnik* da literatura homossexual ao fato de que suas obras ou seu comportamento, ao contrário do amigo Allen Ginsberg, nunca tenham contribuído para mudanças sociais em favor da comunidade gay (apud RUSSELL, 2001, p. 4).

O livro foi publicado somente em 1985⁵¹, época em que a Teoria Queer começava a ser propagada entre ativistas gays nos Estados Unidos, transformando em égide de afirmação o termo antes utilizado para desqualificar

⁵¹ Segundo Oliver Harris (2010, p. XXXVIII-XXXIX), Burroughs engavetou o manuscrito por mais de trinta anos porque não considerava *Queer* um trabalho representativo de sua produção em geral. O autor só concordou com a publicação do livro quando lhe foi oferecida uma quantia significativa em dinheiro.

homossexuais (MIGUEL, 2014, p. 82). Embora tenha surgido ainda nos anos 1960, no seio dos movimentos de contracultura, a teoria se fortaleceu já nos anos 1980, a partir do pânico sexual gerado pela epidemia de aids (MISKOLCI, 2012, p. 23) – doença então entendida como transmissível apenas sexualmente e identificada sobretudo com a prática sexual entre gays.

Segundo Richard Miskolci no artigo “A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização” (2007), a expressão “Teoria Queer” apareceu pela primeira vez em um texto da autora Teresa de Lauretis, em 1990. O termo, como dissemos anteriormente, utilizado de modo subversivo, inaugurou uma análise focada inicialmente⁵² na sexualidade para “desenvolver uma analítica da normalização” (ibidem, p. 2). Estudiosos da teoria em questão partiram da afirmação de Michel Foucault de que a sexualidade é um dispositivo histórico de poder que regula a vida social desde o século XVIII, além de se valerem da noção derridiana de complementaridade, segundo a qual a linguagem funciona por meio de binarismos, isto é, a noção de que algo hegemônico só existe em oposição a um outro inferiorizado (ibidem, p. 3). O “dispositivo”, segundo Foucault, consiste em um

conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito não os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 2001, p. 244).

Segundo Richard Miskolci (2009), enquanto o movimento gay se voltava contra a obrigatoriedade da heterossexualidade, a luta queer se dedicava a criticar a heteronormatividade – um modelo que organiza a vida a partir da suposta superioridade e naturalidade da orientação heterossexual. Dessa forma, o queer “não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção” (MISKOLCI, 2012, p. 25), sentimento reservado aos que transitam em uma moral condenável pela coletividade. O movimento questiona, além disso, as identidades binárias alimentadas pela naturalização da dominação do

⁵² Cabe ainda ressaltar que, embora a sexualidade continue um eixo fundamental nas abordagens contemporâneas da Teoria Queer, outros influxos teóricos contribuem para sua condição interseccional. Da mesma forma que a dominação patriarcal constitui o imperialismo (BONNICI, 2009), já que a mulher sofre uma espécie de colonização pelo homem (a margem é definida pelo centro, o homem), não é possível eleger um ponto fixo para analisar os processos sociais.

masculino sobre o feminino (ativo/passivo), pleiteando identidades mais fluidas (IRWIN, 2010, p. 266).

Conforme dito anteriormente, o romance confessional *Queer*, de William S. Burroughs, foi o texto no qual o autor manifestou suas angústias a respeito da homossexualidade, considerada pelo protagonista como uma maldição hereditária, elemento temático que contamina toda a representação do universo gay no livro. Em *Almoço Nu*, a abordagem da sexualidade, e sobretudo do ato sexual, segue a concepção negativa do “desvio” e, conseqüentemente, da repressão. No entanto, é preciso ter em mente a proposta de leitura de Burroughs sobre este assunto: o autor mimetiza, geralmente por meio da sátira, um contexto de controle vivenciado nos anos 1950, como exposto no Capítulo 2.

Paralelamente, vimos no Capítulo 1, que uma das técnicas de controle sobre os corpos é a *avaliação* de seu desempenho. A seção “O exame” é representativa nesse sentido. Nesta, o personagem Carl vive na Liberlândia, onde homossexuais são definidos sob o ponto de vista patológico. Certo dia, Carl recebe uma intimação do Ministério de Higiene Mental e Profilaxia para uma consulta com o Dr. Benway. Desta vez, o narrador, ao retratar a Liberlândia, descreve com mais detalhes seu espaço urbano, de modo que se percebe uma similaridade com as distopias de autores como George Orwell, Aldous Huxley e Ray Bradbury, onde as cidades são feitas de concreto e os prédios, sobretudo os que abrigam os instrumentos do Estado, são ameaçadores, imponentes: “a cúpula de vidro, tijolos e cobre do Centro Administrativo desponta contra o céu” (BURROUGHS, 2016, p. 207).

Nota-se, ademais, o clima de tensão que vai se construindo à medida que Carl atravessa a Liberlândia e chega ao Ministério, passando por um “labirinto de aço esmaltado” até chegar à sala 26, no quinto andar, onde no primeiro momento encontra uma enfermeira de “olhos frios e submarinos”. Depois, finalmente se depara com Benway. Hesitante, o médico não encontra maneira direta de abordar o assunto, e Carl demora a entender: “– Por favor, doutor. Seja mais direto.” Mas Benway continua seu monólogo circular, divagando, gaguejando... até que introduz o assunto utilizando um termo que estigmatiza o gay como indesejado: “tomemos a questão do, hã, *desvio sexual*.”

– Nós o consideramos um infortúnio... uma doença... certamente não se trata de algo que mereça mais censura ou, hã, sanções que,

digamos, a tuberculose... (...) Tenho certeza de que você concorda que indivíduos afetados por, a-ham, aquilo que os franceses chamam de *les maladies galantes*, hehehe, devem ser forçados a receber tratamento caso não se apresentem voluntariamente (ibidem, p. 209).

Trata-se, na verdade, de um interrogatório que retrata os preconceitos do norte-americano médio a respeito da sexualidade, e mostra como o discurso normatizador atua na sociedade. A própria hesitação de Benway em tocar no assunto mostra a dificuldade da sociedade em abordar o tema, sobretudo pelo apego a essências e naturalizações. O doutor começa o “exame” expondo uma das crenças que ajuda a estigmatizar o homossexual como um ser abjeto: “Tomo a liberdade de lhe confidenciar que existem fortes evidências de um fator hereditário” (ibidem, p. 212), isto é, o discurso da homossexualidade como um mal genético. Enquanto isso, um dispositivo de vigilância contém a esquadrinha na sala: “Alguma coisa acompanhava com ódio frio e desdenhoso cada uma de suas ideias e movimentos, o deslocamento de seus testículos, as contrações de seu reto” (ibidem, p. 213).

Em seguida, Carl é exposto a uma espécie de teste de masculinidade, que deve confirmar os valores heteronormativos. Benway dispõe na mesa uma série de fotografias de *pinups* e manda Carl escolher a sua preferida. Carl estende seus “dedos dormentes” e escolhe, meio ao acaso, uma delas, que volta ao envelope nas mãos de Benway, ainda em tempo de soltar outra pérola machista: “Ela [a foto] está aqui dentro, onde é seu lugar. O lugar que convém a uma mulher, é ou não é?” (ibidem, p. 215).

A cena reproduz uma série de comportamentos heteronormativos, a começar pela confirmação da masculinidade a partir da objetificação da mulher. Se o homem não deseja ver a nudez feminina a todo momento, se não concebe o corpo da mulher como um objeto, é enquadrado no código heteronormativo como homossexual. Segundo Elisabeth Badinter, a masculinidade está calcada na negação, na recusa do estranho: “Ser homem significa não ser feminino; não ser homossexual; não ser dócil, dependente ou submisso; não ser efeminado na aparência física ou nos gestos” (1993, p. 117).

Para Michel Foucault (1999), o discurso hegemônico sobre homossexuais tem aplicação na segregação de suas perversões. Nesse sentido, Badinter afirma que a produção de discursos sobre a identidade homossexual surgiu com o objetivo de “nomear e aprisionar” (1993, p. 105). As práticas identificadas com a subcultura gay são isoladas para sofrer uma

submissão da postura heterossexual, isto é, são postas em quarentena em locais contaminados com um comportamento indesejado. Assim, fortalecem a conduta tradicional e “natural” como correta. Segundo Foucault,

A implantação das perversões é um efeito-instrumento: é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações do poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática (FOUCAULT, 1999, p. 48).

Nesse sentido, a prática sexual pervertida deve permanecer sob o estigma do isolamento e da abjeção, conjuntura que a torna mais dócil do que se fosse reprimida por uma proibição. Ainda segundo Foucault, a linguagem, balizada a partir de uma moral reacionária, regula o comportamento sexual à medida que coloca sob normatização para valorizá-lo “como o segredo” (ibidem, p. 36). Assim, põe em estado de segregação e isolamento a prática do sexo homossexual. Richard Miskolci sustenta que, por meio do sentimento de abjeção, a sociedade marginaliza o queer porque o “considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política” (2012, p. 24).

A afirmação de Miskolci vai ao encontro da inferência de Judith Butler, uma vez que o gay se configura em ameaça porque desafia a hegemonia da identidade coerente heterossexual; por isso, esse “corpo estranho” precisa ser dominado: “precisamente porque cada corpo se encontra potencialmente ameaçado por outros corpos que são, por definição, igualmente precários, produzem-se formas de dominação” (BUTLER, 2015, p. 53).

Ainda a partir da análise de “O exame”, observaremos o padrão da representação do ato sexual em *Almoço Nu*. Carl ainda é submetido a outro teste, desta vez vê-se uma “foda gélida e brutal com a enfermeira, de pé contra uma parede de tijolos de vidro” (BURROUGHS, 2016, p. 212). Nota-se aqui, além da representação do sexo como uma relação de dominação do homem sobre a mulher, estereótipo reproduzido também na representação do sexo homossexual, o contraste do back-ground da cena cinematográfica: um elemento sofisticado, mas frio; transparente, mas inócuo, já que não faz a menor diferença. Ao longo do livro, o corpo do outro é *tomado* durante o sexo, como na já descrita longa cena de sexo entre o trio Mark, Johnny e Mary (ibidem, p. 116), ou como na descrição de um “espetáculo” de “sodomia” entre um presidente e um primeiro-ministro (ibidem, p. 165); em outros momentos, ainda, o sexo se reveste de banalidade, sugerindo não somente uma grande

promiscuidade dos corpos envolvidos, e subsequente perversão da moral, mas também o sentimento de banalidade:

Sammy, o filho do Vigia das Docas, encontrou dois mexicanos enquanto caminhava pelas trilhas usando seu suéter vermelho.

– Ei, Magrelo – dizem. – Quer ser enrabado?

– Bem... Quero.

Foi posto de quatro pelo mexicano sobre um colchão de palha esfarrapado. Um garoto negro baila ao seu redor, marcando as estocadas com seus passos de dança... infiltrando-se por um buraco na madeira, o sol ilumina seu caralho com uma mancha rosada (ibidem, p. 134).

Uma análise a partir do trecho supracitado se torna possível ao voltarmos o olhar para o quadro sinóptico criado pelo sociólogo Pierre Bourdieu, no livro *A dominação masculina* (2012), quando este reflete sobre o sistema simbólico de oposições homólogas entre masculino e feminino:

alto/baixo, em cima /embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado) etc., que, para alguns, correspondem a movimentos do corpo (alto/baixo//subir/descer, fora/dentro// sair/entrar) (BOURDIEU, 2012, p. 16).

Na análise de Bourdieu, expressões como “alto”, “em cima”, “reto”, identificadas com o masculino, designam uma posição de superioridade em relação ao seu oposto – “baixo”, “embaixo”, “curvo” –, associado ao feminino. Assim, o masculino, segundo tal esquema, estaria associado a essas posições ou movimentos de comando, enquanto à mulher caberia a passividade ou negatividade. Para o autor, tal sistema demonstra a visão androcêntrica do mundo, legitimada também por meio de metáforas e de um “sistema mítico-ritual” (ibidem, p. 17), isto é, de símbolos que têm aplicação no mundo social e que, dessa forma, reforçam não só a divisão entre os sexos, como a visão naturalizada da dominação do masculino sobre o feminino. Como afirma o autor, os pares contrários sustentam-se mutuamente na medida em que engendram “harmonias, conotações e correspondências” (ibidem, p. 16).

No trecho de *Almoço Nu* anteriormente destacado, percebe-se que a imposição simbólica baliza os atos e determina as relações de poder entre os personagens da cena. A começar pela indiferença com que Sammy recebe o “convite” – ressalta-se que Sammy estaria em uma posição desvantajosa numa possível situação adversa, de modo que a sugestão mais parece uma coação – , a passagem expressa a submissão naturalizada do papel feminino, uma vez que, embora seja narrada uma relação homossexual, a representação da cena reproduz os papéis de gênero heteronormativos:

– Ei, Magrelo – dizem. – Quer ser enrabado?
 – Bem... Quero.

Como se pode observar, a resposta de Sammy se torna desnecessária na medida em que, por representar o papel feminino estereotipado, já está pressuposto no convite do “macho” a anuência da “fêmea”, sempre disponível para ser preenchida, para usarmos os termos de Bourdieu. Da mesma forma, outros pontos do trecho, iluminados pelo estudo do autor francês, alinham-se a nossa interpretação a respeito da questão de gênero latente no texto de Burroughs:

Foi posto de quatro pelo mexicano sobre um colchão de palha esfarrapado. Um garoto negro baila ao seu redor, marcando as estocadas com seus passos de dança... infiltrando-se por um buraco na madeira, o sol ilumina seu caralho com uma mancha rosada.

Ainda à luz do quadro sinóptico idealizado por Bourdieu, observamos a recorrência dos símbolos identificados com a masculinidade: a justaposição dos elementos “caralho” (falo) e “sol” (claro/escuro), conforme aponta Bourdieu em passagem supracitada por nós. E, mais uma vez, a ideia de preenchimento (lembramos do par cheio/vazio) volta à tona quando irrompe a imagem do “buraco na madeira”. “O esquema ambíguo do enchimento é o princípio gerador dos ritos de fecundidade”, explica Bourdieu (2012, p. 21). Além disso, todo o movimento adotado pelo personagem – “posto de quatro”, “estocadas” – que faz o convite sexual à Sammy se reveste de “virilidade” e “potência”, uma vez que “um homem que seja realmente um homem” (ibidem, p. 20), nas palavras de Bourdieu, deve reforçar sua masculinidade (portanto sempre em risco) por meio do ato sexual, da “defloração da noiva” (ibidem).

Ao associar a ereção fálica à dinâmica vital do enchimento, que é imanente a todo o processo de reprodução natural (germinação, gestação etc), a construção social dos órgãos sexuais registra e ratifica simbolicamente certas propriedades naturais indiscutíveis: ela contribui, assim, juntamente com outros mecanismos, dos quais o mais importante é, sem dúvida, como vimos, a inserção de cada relação (cheio/vazio, por exemplo) em um sistema de relações homólogas e interconectadas, para converter a arbitrariedade do nomos social em necessidade da natureza (physis) (BOURDIEU, 2012, p. 22).

A situação encenada por Burroughs traduz, dessa forma, um sistema de gênero no qual subjaz a concepção de que as categorias masculino e feminino se complementam, mas se excluem mutuamente (LAURETIS, 1994, p. 211), isto é, constroem-se a partir de um conflito irremediável. Dentro de um contexto social de patriarcado (a opressão do homem contra a mulher), quanto

mais fragilizada a figura da mulher, mais pretensamente segura e estável é a identidade do homem.

Ademais, o retrato do sexo em *Almoço Nu* se alinha à afirmação da teórica Elisabeth Badinter acerca da definição tradicional de gênero: “A identidade masculina está associada ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela força. A identidade feminina, ao fato de ser possuída, dócil, passiva, submissa” (1993, p. 99). Dessa forma, ainda que a passagem retrate uma relação homossexual, os papéis seguem os padrões heteronormativos, uma vez que, como afirma Richard Miskolci (2007), “várias culturas sexuais não-hegemônicas” (p. 5) reproduzem a visão heteronormativa sobre a relação sexual.

Assim, a heteronormatividade não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar a todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade (MISKOLCI, 2007, p. 5-6).

Jamie Russell adiciona um fator histórico à equação ao afirmar que a reprodução de valores heteronormativos era uma conjuntura comum entre pares gays nos anos 1950:

Este estereótipo cultural o qual exige que todos os relacionamentos gays ajustem-se a uma paródia de uniões heterossexuais, nos quais o homem gay assumido faz um papel feminino, passivo, enquanto seu parceiro mais ambíguo, auto-estilizado “masculino” (o ativo, o rebelde, ou senão o o endurecido homem “hétero”), desfruta de atos homossexuais sem comprometer seu status masculino/hétero e sem ficar exposto a acusações de efeminação (RUSSELL, 2001, p. 18).⁵³

Outro signo nos chama a atenção no trecho anteriormente citado de *Almoço Nu*: a menção ao suéter vermelho de Sammy em um contexto machista e de repressão sexual, o que o torna suas roupas um símbolo identificado com a homossexualidade: o suéter vermelho expulsa Sammy do armário, enquanto o convite dos mexicanos para o sexo confirma seu reconhecimento. Da mesma forma, a inquisição enfrentada por Carl se dedica a decifrar os códigos que o levariam ao “diagnóstico” do desejo pelo mesmo sexo. Cabe, então, recorrer à

⁵³ “This cultural stereotype demanded that all gay relationships conform to a parody of heterosexual couplings in which the confirmed gay man played a feminine, passive role while his more ambiguous, self-styled “masculine” partner (the hustler, the punk, or the otherwise hard-up “straight” man) indulged in homosexual acts without compromising his masculine/straight status and without becoming open to accusations of effeminacy.” Tradução de Camila Matusoch Marques.

outra obra fundamental para a Teoria Queer, *A epistemologia do armário*, de Eve Kosofsky Sedgwick, publicada pela primeira vez em 1990.

Sedgwick (2007) sustenta que a tensão da definição histórica homosocial/homossexual, que depreende os pares segredo/revelação e privado/público, configurações impostas ao indivíduo condicionado pela epistemologia do armário – isto é, o fato de assumir-se ou não influencia em suas relações sociais –, baliza outros binarismos fundamentais da organização cultural moderna do Ocidente, como masculino/feminino, maioria/minoria, natural/artificial (p. 28-29).

Segundo a autora, a própria questão do conhecimento, retomando Foucault em *A História da Sexualidade*, tornou-se inseparável do sexo a ponto de que “conhecimento significa em primeiro lugar conhecimento sexual” (ibidem, p. 29). Sedgwick resgata *A Religiosa*, de Diderot, obra na qual o sexo entre mulheres (e mulheres comprometidas com a religião, diga-se) é um dos elementos da narrativa, para mostrar como a sexualidade e o conhecimento vinculavam-se ao desejo pelo mesmo sexo, e como a recusa desse desejo fundou as bases de uma cultura heterossexista. Recusada, a homossexualidade constituiu-se como um segredo em si (ibidem).

Ainda segundo Sedgwick, desconhecer não é um ato indiferente, mas que carrega em si a própria recusa da homossexualidade como possibilidade: *naturalmente*, o indivíduo é heterossexual, portanto a heterossexualidade não é passível de descobertas, ela apenas é; e não influi negativamente nas relações sociais, já que a percepção do mundo é heterossexual. Para a autora, a saída do armário “pode trazer a revelação de um desconhecimento poderoso como um ato de desconhecer, não como o vácuo ou o vazio que ele finge ser, mas como um espaço epistemológico pesado, ocupado e conseqüente” (2007, p. 35). A possibilidade do armário, assim, é também um lugar de poder:

Afinal, a posição daqueles que pensam que sabem algo sobre alguém que pode não sabê-lo é uma posição excitada e de poder – seja que o que pensam que esse alguém não saiba que é homossexual, ou meramente que conheçam o suposto segredo desse alguém. O armário de vidro pode autorizar o insulto (“jamais teria dito essas coisas se soubesse que você era gay” – sim, com certeza); pode também levar a relações mais afetuosas, mas relações cuja utilidade faz parte da ótica do assimétrico, do especular e do não explícito (ibidem, p. 38).

Como dissemos no Capítulo 2, o comportamento homossexual era identificado como uma prática antiamericana nos Estados Unidos da Guerra Fria. O “exame” a que o personagem Carl foi submetido é o retrato de uma vigilância e de uma repressão da sexualidade dos corpos, vigente na época da formação da geração *beat*. Ginsberg, Burroughs e vários artistas foram internados em sanatórios durante sua juventude, entre outros motivos por conta da homossexualidade, época também em que os eletrochoques faziam parte do tratamento de “transtornos”. Na seção de *Almoço Nu* “Homens e mulheres comuns”, “o homossexual reabilitado” sai do consultório e se movimenta como se fosse um corpo moldado e alheio:

Caminha por entre contornos invisíveis de metal quente. Senta em frente à câmera e espalha o corpo em uma pose de capiau. Seus músculos movimentam-se até o lugar correto como se fossem partes autônomas de um inseto mutilado. Um ar vazio de estupidez amolece os traços de seu rosto, que parece embaçar...

– Sim – move a cabeça e sorri –, gostamos de torta de maçã e gostamos um do outro. Só isso – Move a cabeça e sorri e move a cabeça e sorri e... (BURROUGHS, 2016, p. 156.)

Se não se pode separar a abordagem do imperialismo das questões de gênero e subalternidade⁵⁴, como quer Deepika Bahri (2013), tomamos emprestado a ilação de Paul B. Preciado a respeito da Teoria Queer como uma teoria que contrapõe o imperialismo do *American way of life*, ou, nas palavras do autor espanhol, “uma forma de resistência à americanização branca, gay-heteronormativa e colonial do mundo”⁵⁵ (2007, p. 400).

Nesse sentido, destacamos o trecho da citação anterior como mais uma sátira de William S. Burroughs a respeito da cultura norte-americana:

– Sim – move a cabeça e sorri –, gostamos de torta de maçã e gostamos um do outro. Só isso – Move a cabeça e sorri e move a cabeça e sorri e...

A partir da inferência de Preciado, e considerando a postura de Burroughs a respeito dos símbolos dos Estados Unidos, sugerimos que o movimento repetitivo, além de representar a inércia de um corpo que sofreu um procedimento invasivo, refere-se aos *bobbleheads* – bonecos cujas cabeças muito maiores que seus corpos se movem para cima e para baixo, repetidamente. *Bobbleheads* são itens populares nos EUA, não raro

⁵⁴ Termo cunhado por Antonio Gramsci para referir-se a sujeitos sob a hegemonia das classes dominantes (BONNICI, 2009, p. 231). A expressão foi popularizada em 1985 por Gayatri Spivak no texto *Pode o subalterno falar?*, em que conclui que o subalterno não tem direito à voz.

⁵⁵ No texto original: “una forma de resistencia a la americanización blanca, straight-gay y colonial del mundo”. Tradução nossa.

simbolizando ícones da cultura e figuras identificadas com a pátria. O movimento descrito pelo narrador sugere anuência, docilização, alienação. Ademais, a menção à torta de maçã, prato tradicional da gastronomia norte-americana, reforça o sentido satírico da passagem de *Almoço Nu* e, conseqüentemente, se constitui como mais um elemento de resistência ao imperialismo daquele país.

Dessa forma, os exemplos supracitados neste tópico permitem-nos afirmar que a representação dos papéis de gênero em *Almoço Nu*, sobretudo quando se dão por meio da sátira contra os focos de controle, engendra uma possibilidade de resistência ao expôr seus métodos, onde o discurso normatizador da sexualidade cumpre a função de alijar o Outro, segregá-lo em suas perversões. Veremos, no próximo item, que o sexo, aqui discutido a partir da reprodução heteronormativa, reveste-se também de um controle intrínseco aos corpos representados por Burroughs: a *necessidade*.

4.2 Regressar do abismo: o corpo sem órgãos

Não ser senão o frio.

*Jean-Paul Sartre*⁵⁶

Ao decorrer do texto de *Almoço Nu*, acumulam-se evidências de um protesto ao *status quo*, sutilmente costurado, usando o corpo como metáfora contra o jugo e do arbítrio de uma sociedade alienada e alienante. Nesta seção, a irreverência de Deleuze e Guattari vem somar-se a esta a análise, no que tange à crítica desta alienação, que coíbe o “diferente” e faz tábulara quando da distinção de conceitos como sujeito, individualidade, máquina, valores, pertencimento.

No segundo capítulo, vimos que a estadia de William S. Burroughs na cidade de Tânger, no Marrocos, serviu para que ele criasse em *Almoço Nu* o território fictício chamado Interzona. No mesmo sentido, Burroughs rascunhou a República de Liberlândia, baseada na Escandinávia, segundo seu biógrafo (MILES, 1993, p. 81). No entanto, a similaridade se restringe ao impulso criativo: ao contrário de Tânger, onde a liberdade era irrestrita, a Liberlândia de Burroughs trai o sentido provável do termo: embora não esteja

⁵⁶ SARTRE, Jean-Paul. A náusea. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 43.

encarcerado, o indivíduo está preso na malha do controle, sempre *em processo*, nunca no início nem no fim:

Em uma tentativa frenética de cumprir prazos impossíveis, os cidadãos passavam boa parte do tempo correndo de uma repartição à outra (BURROUGHS, 2016, p. 33).

Trata-se da sociedade de controle, conceituada por Deleuze em “Post-Scriptum sobre as sociedades de controle” (2013) e citada neste trabalho no Capítulo 1. No texto, o próprio Deleuze menciona a reflexão de Burroughs a respeito do “novo monstro”⁵⁷, e relaciona-o às elaborações de Michel Foucault, também vistas por nós no primeiro capítulo. Em *Almoço Nu*, a atuação dos dispositivos de controle domina o ambiente da narrativa, onde via de regra se identifica atmosferas de paranoia, marcados por vigilância contínua, teias conspiratórias, labirínticas e infindas, além das irrupções de agentes duplos, em quem não se pode confiar: “E sei que algum agente está por perto, procurando por mim em meio à escuridão” (BURROUGHS, 2016, p. 228). A própria condição circular da obra mimetiza o *continuum* do controle experimentado pelo indivíduo pós-moderno. Desde o primeiro parágrafo, inclusive, o texto constrói uma atmosfera paranoica de fuga contínua de um inimigo invisível:

Consigo sentir a tocaia se armando, sentir os movimentos da polícia lá fora mobilizando seus informantes demoníacos, cochichando ao redor da colher e do conta-gotas que jogo longe na estação Washington Square; pulo uma roleta, desço dois lances da escadaria de ferro e pego a linha A direto para a parte alta da cidade... (BURROUGHS, 2016, p. 9.)

Em uma outra instância, em “Corporação Islã e os partidos da Interzona”, já acompanhamos o narrador se referir ao controle contínuo vivenciado na sociedade pós-moderna quando descreve o “biocontrole”. No Congresso Nacional de Eletrônica, os cientistas se reúnem para ouvir o Palestrante. Segundo ele, o biocontrole é “o controle dos movimentos físicos, dos processos mentais, das reações emocionais e das impressões sensoriais aparentes através do uso de sinais bioelétricos injetados no sistema nervoso do espécime” (ibidem, p. 182). A princípio, os demais participantes do evento recebem a teoria com sarcasmo: “Mais alto! Mais engraçado!” (ibidem, p. 183). No entanto, se considerarmos a atuação dos dispositivos de controle, a projeção do Palestrante não se distancia das teorias até aqui discutidas.

⁵⁷ “Controle’ é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo.” (DELEUZE, 2013, p. 224).

– O aparato de biocontrole é um protótipo de controle telepático em sentido único. Pode-se tornar um espécime suscetível ao transmissor por meio de drogas ou de outros processos, prescindindo da necessidade de instalação de qualquer aparato (ibidem).

O texto faz alusão a certas técnicas de controle, de reabilitação que envolvem o tolhimento total do indivíduo. No caso, se prescinde de instalação, se não é confinamento, o biocontrole é controle fluido, uma modulação. Como afirma Burroughs, o controle não é um meio, mas um fim, e seu objetivo é aprofundar seus dispositivos para assegurar uma dominação contínua, inacabada: “[O controle] não pode de modo algum ser um meio para qualquer coisa além de mais controle...” (ibidem, p. 184).

Estas prerrogativas sugerem-nos que a imagem de *Almoço Nu* que mais se aproximaria das formulações de Gilles Deleuze sobre os mecanismos da sociedade de controle é a *junk*. Se o objetivo da sociedade de controle é obter padrões de comportamento para o benefício de um sistema centralizador, encontra no comércio da droga o universo ideal. “Não existem acidentes no mundo da *junk*” (ibidem, p. 268), relata Burroughs. Baseado nos princípios de posse e monopólio, o mundo da *junk* é quantificado como o é a sociedade de controle, e se torna previsível porque estabelece no cliente uma necessidade circular: o vício: “Quanto mais *junk* você usa, menos você tem, e quanto mais você tem, mais você usa” (ibidem, p. 265).

No entanto, embora quantificado, o mundo da *junk* é tanto mais infinito quanto capilar: não é hierarquizado, descontínuo, localizado: está em todo lugar, um universo autodeformante e autossuficiente porque já se configura uma necessidade do cliente, que virá rastejando “pelo meio do esgoto” para manter a engrenagem funcionando:

Toda rede mundial de junkies está interligada por um cordão de esperma rançoso, garroteando o braço em quartos de pensão, tremendo com os calafrios matinais do enjoo narcótico (BURROUGHS, 2016, p. 15).

O controle imposto pela *junk* é o que Burroughs denomina Álgebra da Necessidade: o tempo do viciado se traduz no tempo da droga. “O vendedor de *junk* não vende seu produto ao consumidor; vende o consumidor ao seu produto”, explica Burroughs (ibidem, p. 265). A *junk* é o produto ideal da sociedade de controle porque não é um mecanismo externo, não confina o corpo em um espaço delimitado, não vigia o indivíduo a partir de uma torre; a

junk é um mecanismo que atua de dentro do corpo do usuário, por isso ininterrupto e inescapável: uma modulação.

Seu corpo é seu relógio, e a junk escorre por dentro dele como em uma ampulheta. Para o viciado, o tempo só significa alguma coisa quando está relacionado com a necessidade. É quando o dependente realiza sua intrusão abrupta no tempo alheio, e como todos os Intrusos, todos os Suplicantes, deve esperar, a menos que consiga coincidir com o tempo extrínseco à junk (ibidem, p. 239-40).

A mudança temporal no cotidiano do usuário fica ainda mais clara se analisarmos duas seções sucessivas de *Almoço Nu*, “Besouros da cocaína” (p. 221) e “O Exterminador faz um bom trabalho” (p. 225), nas quais o narrador apresenta o personagem Marujo, *junky* e traficante, e um garoto que vai ao seu encontro “afrito pela náusea da longa espera pela junk” (ibidem, p. 221). Mais do que um traficante, porém, o Marujo se converte em um “vetor” da *junk*, um hospedeiro que empresta seu corpo vazio ao parasita do controle. Diante do novo cliente, explica a natureza da troca:

- Tá com alguma coisa em cima? Tenho grana...
- Não quero seu dinheiro, fofura. Quero seu Tempo (ibidem, p. 223).

A princípio, a Álgebra da Necessidade se refere à *junk*. No entanto, se levarmos em conta a cosmologia de *Almoço Nu*, veremos que a droga representa o maior conceito da obra, o controle: a sociedade do controle é a sociedade da *fissura*. Em face de um mundo controlado, a equação baseada em posse e monopólio, sobretudo dos discursos, refere-se também aos mecanismos de controle em geral, segundo Jason Morelyle em artigo sobre Burroughs⁵⁸: “dependência do capital, dependência do materialismo, dependência da mídia, até dependência do ego, da subjetividade e de noções de ‘self’” (2004, p. 76).

Segundo Morelyle, o termo “*addiction*” (dependência/vício) vem do latim “*addicere*”. No direito romano, o termo dá luz à sentença que tornava um homem submisso a outro, e dessa maneira supunha uma perda de controle do indivíduo sobre a linguagem e a consciência, sendo substituído pelo controle de outro sobre seu corpo. O vício implica “uma submissão, ou dedicação a um mestre” (ibidem, p. 76); por meio da posse da *junk*, o indivíduo vira

⁵⁸ No original: “addiction to capital, addiction to materialism, addiction to the media, even addiction to the ego, subjectivity and notions of ‘self’” (2004, p. 76). Tradução nossa. MORELYLE, Jason. “Speculating Freedom: Addiction, Control and Rescriptive Subjectivity in the Work of William S. Burroughs”. In: SCHNEIDERMAN, David; WALSH, Philip. *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press, 2004. p. 74-86.

escravo do controle. À medida que toma as rédeas do indivíduo, a droga esvazia seu Eu, substituindo-o pela modulação *junk*, um Eu normatizado. O Eu normatizado é o Eu dócil, não restrito à sociedade disciplinar. Na sociedade de controle, o indivíduo encontra na *junk* o meio para a alienação. Em meados dos anos 1950, vivendo a “dependência terminal” em um quarto em Tânger, no Marrocos, Burroughs relata que podia passar oito horas apenas encarando a ponta de seu sapato (2016, p. 267). O vício é dissecado sobretudo em “Hospital”, seção na qual o narrador faz uma espécie de diário:

Quando pego a agulha, minha mão esquerda procura automaticamente o cordão que uso como garrote. Encaro como um sinal de que posso me aplicar na única veia decente que ainda resta em meu braço esquerdo. (...)

O corpo sabe quais são as veias que você pode usar, e demonstra esse conhecimento através de movimentos involuntários quando você está prestes a se aplicar... (BURROUGHS, 2016, p. 79.)

A dependência isola o indivíduo de seu próprio corpo à medida que o submete ao seu Tempo, condicionando o corpo a funcionar única e exclusivamente a partir da alimentação da *junk*. A descrição lírica do pico, “um impacto doce e delicado” (ibidem), serve só a esse centro autossuficiente de controle. A passagem nos resgata Nietzsche às avessas: ao contrário da exaltação do corpo em *Assim falou Zaratustra* (“corpo sou eu inteiramente”), o viciado é a antítese de um corpo livre do controle porque constrói um corpo inerte: “Esqueço sexo e todos os outros prazeres intensos do corpo – sou um espectro desbotado, apegado à junk” (ibidem, p. 80). Assim, o corpo do viciado transforma-se em um invólucro, um molde sem substância, não mais que “um instrumento para absorver o meio em que vive... Avalia seus próprios tecidos com as mãos frias de um negociante de cavalos” (ibidem, p. 80).

Outro vetor característico desta sociedade de controle posto em xeque deve ser aqui focalizado. Segundo Morelyle, o controle aparece em *Almoço Nu* também sob o que ele chama de “formações discursivas” (2004, p. 74). Como exemplo, ele aponta a mídia de massa, cuja função de produzir verdades por meio da centralização da narrativa se converte em um braço do controle. De fato, a mídia não aparece no livro senão sob ataque do narrador. Já vimos, no capítulo anterior, que Burroughs relaciona o controle da linguagem ao controle dos corpos, e nesse quesito os Maias seriam o ideal de perfeição: por meio de um calendário de predestinações (produção ininterrupta de verdades), calando consciências, os sacerdotes controlavam a população;

assim como a mídia, que controla a narrativa por meio do poder de conceber verdades – o acontecimento só existe quando sai no jornal.

Na seção “O Funcionário Público”, o narrador descreve o funcionamento do Velho Tribunal, órgão jurídico no qual os processos se amontoam diante dos entraves de uma burocracia intrincada: “os litígios se arrastam inexoráveis até que os envolvidos morram ou abandonem o caso” (BURROUGHS, 2016, p. 189). O narrador deixa claro o papel da mídia ao descrever o destino dos processos:

O querelante perde o caso assim que isso acontece, pois os únicos casos que são efetivamente julgados no Velho Tribunal são aqueles instigados por indivíduos excêntricos e paranoídes que exigem “uma audiência pública” que raramente conseguem levar a cabo, já que somente uma escassez brutal de notícias seria capaz de atrair um repórter ao Velho Tribunal (ibidem, p. 190).

Na passagem supracitada, a mídia surge aliada à burocracia do Estado, assumindo uma função de anestesia política à medida que silencia uma pauta: a indiferença da Justiça ao direito do cidadão, enredado na burocracia do Estado. Teoricamente, ao invés de promover o debate, a mídia ajuda a silenciar o Outro em favor da autoridade. Assim como os maias, que em “Corporação Islã e os Partidos da Interzona” irrompem como exemplo de dominação por meio de transmissões telepáticas, dizendo à população “a respeito do que e quando sentir” (ibidem, p. 183), os meios de comunicação mimetizam esse processo, espalhados como cadeias de vigilância dentro e fora das casas, em aparelhos móveis que não se distanciam das projeções de Burroughs sobre o citado aparato de biocontrole.

Almoço Nu também não é mais complacente com a religião, outra manifestação do controle exposta por Burroughs. Quando um religioso é invocado e definido a partir de sua crença, como em “A festa anual de A. J.”, este surge acompanhado de uma descrição realista de fluidos humanos:

– Os muçulmanos precisam de sangue e sêmen... Vede, vede, onde o sangue de Cristo veste-se no espermamento – uiva o *medjoub*... Levanta-se gritando, com sangue negro a esguichar sólido de sua ereção derradeira, uma estátua branca, pálida e impassível (...) (ibidem, p. 111).

A escatologia é, portanto, em *Almoço Nu* um dos recursos literários de Burroughs para romper com o controle, sugerindo sempre uma representação grotesca do corpo, investido de dimensão política, objetivando assim a destituição da autoridade constituída.

Em “The grotesque image of the body and its sources” (1984), Mikhail Bakhtin refere-se ao grotesco como representação dos “estratos mais baixos” (p. 311) do corpo humano, isto é, funções corporais básicas, órgãos sexuais, etc. O recurso é amplamente utilizado por Burroughs quando retrata líquidos, hemorroidas, genitálias, evacuações, bocas e veias de junkies, corpos em degeneração. Segundo Bakhtin, embora a imagem grotesca provoque desconforto a princípio no leitor, tal sentimento é compensado uma vez que a hipérbole traz à tona alguma questão a partir desse exagero (ibidem, p. 305). Como observamos até aqui em *Almoço Nu*, o grotesco surge para concluir a tarefa a que Burroughs se propôs no livro: revelar o que está por trás da aparência, isto é, expôr os instrumentos de controle na ponta do garfo.

Da mesma forma, o grotesco desafia as categorias do “gosto” e do bom comportamento, elementos de cunho moralizante. A partir de análise do teórico Wolfgang Kayser, o crítico Dennis McDaniel⁵⁹ deduz que o recurso se opõe à “glorificação do corpo na mídia”, isto é, desafia o padrão de beleza na medida em que “aliena, perturba e desestabiliza”. Segundo McDaniel, “quando os leitores se deparam com o grotesco, eles não podem mais viver em seus mundos costumeiros com a segurança de que suas categorias conhecidas ainda se aplicam” (2004, p. 133-134).

Ainda de acordo com Bakhtin, dentre as partes da anatomia humana utilizadas para o efeito do grotesco, o falo, as vísceras, o ânus e a boca surgem como imagens principais, uma vez que transcendem o próprio corpo, erigindo-se como pontes entre ele e o mundo. Dessa forma, o grotesco, segundo Bakhtin, busca “aquilo que se projeta do corpo, tudo que procura sair dos limites do corpo” (1984, p. 317). Em *Almoço Nu*, além da descrição literal, a função da boca de se comunicar com o mundo, de sugá-lo, aparece, também, representada a partir de outros orifícios: a junção mais grotesca desse tipo é o já citado caso contado por Benway do ânus que aprendeu a falar (BURROUGHS, 2016, p. 150). Nesta, o ânus do personagem adquire vida própria e começa a tagarelar. Já na descrição da personagem Rose Pantopon na vinheta “O Bronco”, os buracos da agulha se abrem como bocas para alimentar o corpo de *junk*.

⁵⁹ McDaniel, Dennis. “New World Ordure: Burroughs, Globalization and the Grotesque”. In: SCHNEIDERMAN, David; WALSH, Philip. *Retaiking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*. London: Pluto Press, 2004. p. 132-145.

Apanhando uma joaninha coberta de sangue e ferrugem, ela cavoucou um buraco enorme na perna, que se escancarava como uma boca obscena e purulenta no aguardo da comunhão inefável com o conta-gotas, que enterra até sumir no interior de sua ferida boquiaberta (ibidem, p. 20).

Observa-se também que a narração mostra a alienação do viciado em relação a seu próprio corpo, bem como da indiferença do narrador, decerto um *junky* honorário como foi Burroughs:

Mas por acaso ela se importa? Não se preocupa sequer em remover o vidro estilhaçado, fitando sua anca sangrenta com olhos frios e alheios de um carnicheiro. Pouco lhe importam a bomba atômica, os percevejos no colchão, a dívida do aluguel que cresce como um câncer, a Dinheiro Fácil prestes a tomar de volta sua carne delinquente... Bons sonhos, Rose Pantopon (ibidem).

Em “O mercado”, por meio da representação satírica do que parece ser um programa de rádio, “Hora do Profeta”, já se nota uma junção destes dois focos da crítica de Burroughs acima levantados: a religião é também desestabilizada com ênfase no grotesco, como se pode ver na seguinte passagem: “(...) fiquei exausto com a longa subida ao cume de um pulsante Vesúvio de cacetes alienígenas” (ibidem, p. 129). Nesta *routine*, deparamo-nos com o ataque mais contundente do livro à religião, quando um santo “maligno e afeminado” desdenha de Jesus Cristo, que em vez de fazer milagres “deveria ter procurado algum circo”. Segundo a história contada pelo santo, ele e Jesus são parceiros de *show business*, tendo se apresentado inclusive em Sodoma, “uma cidade muito vagabunda...” (ibidem, p. 130). Burroughs recorre mais uma vez ao grotesco para representar o universo religioso:

“Aproximem-se, Mandatários e Otários, e tragam consigo os Caudatários. Faz bem para jovens e idosos, homens e bestas... O único e legítimo verdadeiro Filho do Homem vai curar a gonorreia de um menino usando uma de suas mãos – pelo simples contato, pessoal – enquanto produz maconha com a outra, ao mesmo tempo que caminha sobre as águas esguichando vinho pelo cu...” (ibidem).

Percebe-se, que uso das imagens de sexo nos trechos sobre Jesus Cristo, não é exclusiva, mas recorrente quando o assunto é religião. O vitupério atinge Buda, “um notório *junky* metabólico”, que, segundo o santo, cansou de esperar pelo traficante e decidiu fabricar sua própria *junk*, sentado em posição de lótus: “Preparem a caverna, limpem tudo. Vou metabolizar uma dose de *speedbal* e proferir o Sermão do Fogo.” Já Maomé, segundo ele, é pura invenção de um “publicitário egípcio jogado na rua da amargura pelo abuso de bebida” (ibidem, p. 130- 131). Fica assim demonstrada a insistência de Burroughs em romper com o dogma da ascese, exaltando o sexo como fonte

de prazer e transgressão da moral: “Ninguém mais aguenta esses santos piegas e suas expressões de pederasta desalentado no rosto, como se fingissem não perceber que estão sendo enrabados” (ibidem, p. 132). A blasfêmia configura-se desse modo como uma força motriz de *Almoço Nu*, cuja atitude iconoclasta contamina a representação de outros focos de controle.

No que tange à autoridade da medicina, a vinheta “Benway”, que dá nome ao personagem mais famoso de Burroughs, Dr. Benway, é obviamente a mais representativa da crítica do autor. Nesta, o fator espaço é também altamente significativo para a economia do texto, a começar, por exemplo, da descrição orwelliana da região fictícia Anéxia. O narrador descreve a paranoia característica aos regimes de exceção, nos quais os cidadãos estão à mercê do abuso de poder da polícia: “os cidadãos estavam sujeitos a ser detidos na rua a qualquer momento” (ibidem, p. 32). Como mostra o narrador, a redoma totalitária se estende sobre toda a região, seja pintando de cinza a cidade distópica ao arrancar flores e árvores, seja descrevendo sua vigilância contínua sobre cidadãos trancados em apartamentos minúsculos – uma imagem contemporânea do panoptismo:

Imensas sirenes elétricas instaladas no topo de cada edifício de apartamentos (todos viviam em apartamentos) soavam a cada quarto de hora. Tamanha vibração costumava atirar as pessoas para fora da cama. Holofotes passavam a noite inteira esquadrinhando a cidade (ninguém tinha permissão para usar persianas, cortinas, venezianas ou reposteiros) (ibidem, p. 33).

Em Anéxia, o consumo de álcool é desencorajado, motivo pelo qual não há mais cafés ou bares abertos. O contato humano, seja por qualquer motivo, é proibido por lei (ibidem). Na vinheta, Benway já saiu de Anéxia e no momento vive na República de Liberlândia, onde a assepsia e a noção de conformidade lembram a inércia do *american way of life*, um sistema baseado em uma moral *aparente*: “Seus cidadãos são bem ajustados, cooperativos, honestos, tolerantes e, acima de tudo, limpos” (ibidem, p. 31).

Dr. Benway não é um simples médico. Desde o início da seção, o narrador é incisivo na caracterização do personagem como “um manipulador, um coordenador de sistemas simbólicos, um especialista em todas as etapas de interrogatórios, lavagens cerebrais e formas de controle” (ibidem). Podemos vê-lo já em seu primeiro monólogo, ao descrever o método de controle aplicado nos pacientes, ou “espécimes”:

– Abomino a brutalidade – declarou. – É ineficaz. Já os maus-tratos prolongados, quando aplicados de forma adequada e sem chegar às

raias da violência física, geram ansiedade e um sentimento de culpa peculiar. Algumas regras, ou melhor, diretrizes, fazem-se necessárias. O espécime não deve perceber que os maus-tratos configuram um ataque deliberado à sua identidade pessoal por parte de um inimigo anti-humano. Devemos proceder de maneira tal que ele passe a se considerar merecedor de qualquer tratamento que vier a receber, porque sente que existe algo (nunca especificado) de terrivelmente errado com sua pessoa (ibidem, p. 31-32).

Na passagem supracitada, está clara a transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle a partir de suas técnicas sobre os corpos. Como afirmou Foucault, o poder repressivo não pode se sustentar; na sociedade de controle, o poder deve atuar de forma contínua. Benway aboliu métodos de repressão e disciplina, cuja presença era destacada nas sociedades anteriores à contemporânea: saem a atrocidade e o confinamento, nasce o controle *por dentro*: paranoia, ansiedade, crise de identidade.

Nos tempos em que viveu em Anéxia, Benway fazia mais uso de, nas próprias palavras deste, “procedimentos disciplinares”. Sua máquina de tortura preferida era composta de brocas elétricas “fixadas aos dentes do espécime.” Mas afirma que evita a tortura, “pois tal procedimento identifica quem é o oponente e assim acaba por mobilizar a resistência” (ibidem, p. 34). Agora em Liberlândia, Benway gerencia um Centro de Recondicionamento. Na instituição, promove uma cura experimental para a esquizofrenia, a partir de um antídoto incomum: a *junk*. “Se quiser curar alguém de uma doença, descubra quem é imune a ela” (ibidem, p. 44), afirma o doutor. A *junk* é um mecanismo de controle inescapável, tão dominador que na metáfora de Burroughs é capaz de curar uma doença e, mais importante, devolver à sociedade de controle um corpo integrante de sua engrenagem. Benway explica:

Se não for alimentado, um esquizofrênico é capaz de ignorar a própria fome até morrer de inanição. Ninguém é capaz de ignorar a abstinência de heroína. O fato é que a dependência torna obrigatório o contato com o mundo exterior (ibidem, p. 45).

Como vimos até agora, o texto de *Almoço Nu* compreende dispositivos de dominação sobre o corpo de três momentos históricos, com preponderância para o último (embora seus métodos convivam em diversas situações): os métodos do Antigo Regime, da sociedade disciplinar e da sociedade de controle. Em seguida, vamos elucidar as consequências desse adestramento para a representação dos corpos no livro, em especial o corpo *junky*.

Afirmamos já no título deste trabalho que o corpo em *Almoço Nu* é um corpo em seus limites em todos os sentidos, um “corpo que não aguenta mais”. Mas, o que ele não pode suportar? A resposta estaria no adestramento, “sistema de crueldade que se impõe aos corpos” desde as punições do Antigo Regime, a vigilância e a instrumentalização das disciplinas, até o controle contínuo da sociedade contemporânea. A dominação aprofundada não mais se impõe; ela define o corpo. Para David Lapoujade (2011)⁶⁰, “o corpo é aquele que não se ergue mais”, ou seja, aquele para o qual qualquer atividade significa um grande esforço.

No entanto, é a partir dessa fragilidade que o corpo pode surgir como foco de resistência; pode habitar o abismo a fim de reportá-lo, como fez William S. Burroughs. Voltamos, assim, à proposição nietzscheana da vida como obra de arte, na qual subjaz o “paradoxo da prudência”, segundo Lapoujade. É notável na obra de Nietzsche o uso da expressão “espírito livre” para caracterizar o indivíduo livre do controle (seja da religião, seja da moral). Para o filósofo, para se chegar a esse nível, e assim “viver a título de experiência”, é preciso ser prudente com a saúde: deve-se adoecer à maneira do espírito livre, isto é, “receitar a si próprio durante muito tempo a saúde em pequenas doses” (2007a, p. 25).

Dessa forma, para Lapoujade, a potência do corpo que não aguenta mais é, justamente, a sua precariedade: “O ‘eu não aguento mais’ não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo. Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência” (2011). Nesse sentido, o filósofo pós-moderno Peter Pál Pelbart, afirma em “O corpo do informe” (2003) que, a partir dessa aparente passividade, o corpo se torna ativo, exibindo uma vitalidade “de outra ordem”, isto é, abrindo-se para o contato com o mundo, ainda que regresse de olhos vermelhos, como afirmou Deleuze. Para Pelbart, o estado debilitado do corpo revela

uma força de resistir face ao sofrimento. Ou seja, mesmo ao defender-se das feridas mais grosseiras, ele se abre para acolher a variedade das afecções sutis. E concomitantemente, torna-se ativo a partir de seu sofrimento primário, da sensibilidade elementar, das dores e ferimentos e afetação originária (PELBART, 2003, p. 48).

⁶⁰ LAPOUJADE, David. “O corpo que não aguenta mais”. Tradução de Tiago Seixas Themudo. Revista Polichinelo, 2011. Texto disponível em <https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/04/o-corpo-que-nao-aguenta-mais.html>

Logo, a fim de se sobrepor a esse poder que adentra o corpo, é preciso criar novas possibilidades de existência. Segundo Deleuze, trata-se de ultrapassar o poder a partir de “uma relação consigo que nos permita resistir” (2013, p. 127), isto é, estabelecer as próprias regras, e limites que se inscrevem no corpo para superá-los.

Retomando a questão do corpo como linha de fuga, ou resistência ao poder, adotamos a proposta do corpo sem órgãos (CsO), sobre o qual Deleuze e Félix Guattari explicam no terceiro volume de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1996).

Segundo os autores, o corpo sem órgãos consiste em “um conjunto de práticas” (ibidem, p. 8-9), e não em um conceito estável. Como não é teoria, tampouco abstração, a experiência do corpo sem órgãos é deslocada do centro de poder, e por isso suscita “censura e repressão” (ibidem) da moral vigente. O corpo sem órgãos é um ponto de partida, livre de naturalizações e essências; é antes um receptáculo de intensidades, de processos, de algo ainda por vir.

Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero (ibidem, p. 13).

O corpo sem órgãos é uma fuga do controle na medida em que possibilita uma forma de existência alternativa à submissão pelos mecanismos de controle. Em dado momento da seção Burroughs refere-se aos moldes e diz:

O Exterminador faz um bom trabalho. Minha presente missão: encontrar aqueles que ainda vivem e exterminá-los. Não os corpos, mas os ‘moldes’, entende? Mas esqueço que você não tem como entender. (2016, p. 228)

Pelo que se pode depreender das passagens acima, o que deseja o Exterminador-Burroughs senão escapar da *forma*, seja na linguagem, seja no corpo? Mas, ao se ver num diálogo de surdos, resigna-se o exterminador. Não fabricamos nosso corpo sem órgãos porque existimos em uma realidade imposta pelo *molde*. O corpo sem órgãos é uma alternativa à docilização da sociedade de controle.

Em suma, o corpo sem órgãos proposto por Deleuze e Guattari se constitui como uma oposição ao corpo utilitário. A fim de anular a diferenciação entre organismo e corpo sem órgãos, os autores propõem a delimitação do

corpo ao seu estado inicial, em que é somente “corpo”, uma vez que “organismo” se constituiria como uma condição posterior. Isto é, normatizado, o corpo *está*, e não é, um organismo: “O corpo é o corpo. Ele é sozinho” (1996, p. 20). E, para Deleuze e Guattari, está organizado segundo o juízo de Deus e o molde do capitalismo.

O juízo de Deus, o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação Daquela que faz um organismo, uma organização de órgãos que se chama organismo porque Ele não pode suportar o CsO, porque Ele o persegue, aniquila para passar antes e fazer passar antes o organismo. O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder (ibidem).

Em *Almoço Nu*, o corpo sem órgãos é o corpo do drogado, fabricado para assimilar apenas as intensidades da *junk*. Deleuze e Guattari citam trechos da obra de Burroughs para ilustrar a teoria do CsO. Em um dos paratextos de *Almoço Nu* em que teoriza sobre o universo *junky*, Burroughs afirma que o drogado almeja o “Frio”, mas não o frio do universo extrínseco à *junk*: “seu desejo pelo Frio é como seu desejo pela junk – não o quer DO LADO DE FORA, onde não lhe adianta para nada, mas DO LADO DE DENTRO (...) seu metabolismo chegando perto do ZERO absoluto” (2016, p. 272). A droga é o frio, essa onda gelada a que se referem os autores, que faz o corpo tangenciar a morte. O drogado oferece seu corpo orgânico em sacrifício e como potência de um corpo sem órgãos. Sua fragilidade é uma recusa ao tempo do capitalismo: ao utilitarismo, ele opõe seu corpo inapto; à estabilidade, opõe um corpo fluido, em devir. Sua reconciliação com o corpo não-domesticado se dá por meio da droga: “Depois de uma dose você começa a escutar seu próprio corpo” (ibidem, p. 35).

Como observamos no capítulo anterior, ao discutirmos *Almoço Nu* em relação à contraposição entre Apolo e Dionísio, a exemplo de Burroughs, Deleuze e Guattari retomam a obra de Carlos Castañeda, autor dos livros sobre o índio Don Juan, para caracterizar o corpo sem órgãos como um “lugar”. Segundo os autores, a metáfora do Tonal e do Nagual – sendo o primeiro o universo cognoscível e normatizado, enquanto o segundo compreende o inexplicável e o imprevisível, o que pode apenas ser testemunhado – se aplica se observarmos as correspondências indivíduo/Tonal e corpo sem órgãos/Nagual: o Tonal é o organismo, o Eu, “a pessoa, individual, social ou histórica”, mas também a “significância”, tudo que pode ser explicado ou

interpretado; já o Nagual é um lugar de experimentação que “substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade” (ibidem, p. 23).

Os autores advertem, no entanto: não se pode descartar o organismo de uma vez na ambição de construir para si um corpo sem órgãos. É necessário, retomando Nietzsche, adoecer lentamente:

Porque um nagual que irrompesse, que destruísse o Tonal, um corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos, se transformaria imediatamente em corpo de nada, autodestruição pura sem outra saída a não ser a morte (ibidem, p. 24).

Chega-se ao impasse: “o drogado tangencia estes perpétuos perigos que esvaziam seu CsO em vez de preenchê-lo” (ibidem, p. 12). O corpo sem órgãos é uma aposta, precisa-se de prudência para que ele não se converta em seu próprio algoz: o corpo esfarrapado do *junky*, que vive no tempo da droga, é menos resistência e tampouco escape, na medida em que vive a partir de uma modulação do controle – a *junk*. O viciado representado em *Almoço Nu* foi incorporado pela sociedade de controle, constituindo a pirâmide da *junk* e conseqüentemente a engrenagem do capital. O corpo sem órgãos drogado, se prudente, é aquele que volta do abismo com os olhos vermelhos, como afirmou Deleuze, não aquele que põe fim à sua existência, rica de possibilidades. A chave, nesse caso, parece consistir em *experimentar* o controle sem que sua dominação se aprofunde. Deleuze e Guattari falam de “estratos” possíveis para o corpo se apoiar durante a transição em que se elimina, aos poucos, o organismo:

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (ibidem, p. 22).

Via de regra, o corpo drogado em *Almoço Nu* é representado no limite, inscrevendo na pele e na carne a passagem das intensidades geladas que experimenta dentro de si. *Junkies* têm olhos ausentes, carne ressecada, pele derretida, cicatrizes por todo o corpo. Como afirmou Burroughs, mesmo após deixar o vício, conviveu com ao longo da vida com “aparência flácida e alheia de minha carne” (2016, p. 263). A representação do corpo *junky* segue o padrão do grotesco porque apresenta uma transformação contínua, “nunca terminada, nunca completa” (BAKHTIN, 1984, p. 317), como se estivessem

sempre trocando de pele ou prestes a fazê-lo, fabricando seu corpo sem órgãos à medida que deixa a casca do organismo para trás.

De início lentas, as mutações físicas aceleraram-se de repente sob forma de estilhaços negros que transpassaram seus tecidos frouxos, obliterando quaisquer sinais de traços humanos... Naquele mundo de escuridão total, a boca e os olhos formam um único órgão, capaz de projetar-se para morder com seus dentes transparentes... mas nenhum órgão tem função ou posição constantes... órgãos sexuais brotam por toda a parte... retos escancaram-se, defecam e fecham-se novamente... o organismo inteiro muda de cor e consistência em ajustes de frações de segundo... (ibidem, p. 18.)

O corpo drogado assume formas fluidas a partir do contato com a *junk*, cuja intensidade desfaz o organismo e propicia o “advento da nova carne” (ibidem, p. 85). O narrador de “Lázaro, volte para casa” descreve a transformação de Lee em uma espécie de espectro que “existia em graus de transparência” (ibidem), isto é, um corpo esvaziado de substância. Valendo-se de seu método em que as *routines* desenvolvem radicalmente ideias simples, o narrador recorre ao grotesco para caracterizar o fim da mutação de Lee, transformado em uma criatura inumana⁶¹: “Ondulando, uma lesma comprida saiu do olho direito de Lee e com seu rastro de gosma iridescente escreveu na parede: ‘O Marujo está na Cidade ganhando TEMPO’” (ibidem, p. 87).

O metáfora do inumano é recorrente para evocar a condição limítrofe do corpo drogado. Por exemplo, na curta seção “A Carne Negra”, o narrador descreve a ação dos *junkies* em um espaço fictício denominado apenas “Cidade”. Nela, os personagens Marujo e Gordo, eles mesmos habitando uma zona indiscernível entre humano e inumano, contracenam com outras criaturas do universo da *junk*, os Répteis e os Entrepelados. Na passagem a seguir, Burroughs justapõe as metáforas do inumano, do grotesco e do sexo ao descrever o funcionamento do Café Encontro, uma espécie de casa de ópio onírica onde convivem as criaturas burroughsianas, e na qual os Répteis são viciados no “fluido” excretado pelos Entrepelados:

Tais criaturas secretam de seus pênis eretos um fluido que prolonga a vida ao desacelerar o metabolismo, mas cada dependência. (...) Dependentes do fluido do Entrepelado são conhecidos como Répteis. Uma série deles desliza por sobre as cadeiras, com seus ossos flexíveis e sua carne rósea-negra. Por trás de suas orelhas brota um abano de cartilagem verde, coberto por pelos ocos e eréteis que os Répteis utilizam para absorver o fluido (ibidem, p. 67-68).

⁶¹ Segundo Bakhtin na obra já citada, a combinação das formas humana e animal são uma das variações mais antigas do grotesco (1989, p. 316).

Ao longo da obra, observa-se que os movimentos dos viciados são sempre realizados com grande esforço: eles sobretudo ficam imóveis, sentados ou deitados, como corpos vazios esperando o relógio da *junk*, ou rastejam, deixando atrás de si um rastro de pedaços e secreções: “Quando ele se movia, um eflúvio bolorento abandonava suas roupas, um odor mofado de vestiários desertos” (ibidem, p. 65). Trata-se de mais uma descrição do Marujo em abstinência, talvez o corpo drogado que mais se aproxima da decomposição. Seus “olhos mortos, frios e submarinos”, sua “gargalhada de inseto negro”, seu caminhar “vagaroso”, seu rosto “maleável” revelam as consequências da dominação imposta aos corpos, sobretudo da *junk* como mecanismo de controle. Quando finalmente introduziu a *junk* no corpo, “suas feições voltaram a entrar em foco, com clareza e nitidez intoleráveis” (ibidem, p. 66).

Mas talvez o melhor exemplo para ilustrar a representação do corpo fluido em *Almoço Nu* seja a *routine* do personagem Bradley, o Comprador. Agente de narcóticos disfarçado, transita no universo da *junk* para prender traficantes e usuários. No entanto, à medida que o contato com o ambiente da *junk* se aprofunda, seu corpo também cai na malha do controle: “o Comprador começa a ficar cada vez mais parecido com um junky. Não consegue beber. Não consegue ficar de pau duro. Seus dentes caem” (ibidem, p. 25). Seu vício, porém, se manifesta de outra maneira: em vez de se aplicar, o Comprador se satisfaz com o contato físico com um *junky*: “– Só quero me esfregar em você, pra ficar ligado.” Mas o efeito é o mesmo, um corpo adoentado, convalescente: “O Comprador adquire uma tez verde-acinzentada e sinistra”. À medida que adentra o mundo da *junk*, seu vício sofre uma escalada:

Precisa de recargas a cada meia hora. Às vezes ele faz a ronda nas delegacias e suborna o carcereiro para deixá-lo entrar em alguma cela cheia de junkies. Chega ao ponto em que nenhuma quantidade de contato é suficiente para que volte a ficar ligado (ibidem, p. 27).

A conduta do Comprador logo chama a atenção do Departamento, cujo Supervisor decide por demiti-lo. Desolado, o Comprador “se atira no chão e rasteja até o Supervisor”, implorando pelo emprego. Burroughs reserva ainda para a história do Comprador um desfecho bem característico de suas *routines*, onde o método parece ser o de provocar as condições para um *acidente* na narrativa, isto é, levá-la ao extremo desconsiderando sobretudo a causalidade de um sistema de leitura convencional. Depois de perceber a intransigência do

Supervisor em face de sua demissão, o Comprador deixa que seu corpo se mova pelo chão em direção ao superior para ingeri-lo:

– Shlup... shlup... shlup...

Uma hora mais tarde o Comprador é encontrado semiadormecido na cadeira do Supervisor, completamente chapado. Quanto ao Supervisor: desaparece sem deixar rastros (ibidem, p. 28).

Depois de “semear o horror pelo ramo” a partir de sua nova mutação – “passa a exalar um eflúvio narcótico, uma névoa verde e úmida que anestesia suas vítimas” (ibidem) –, o ex-agente é preso em flagrante digerindo o Comissário de Narcóticos. No fim, o Comprador foi finalmente destruído com um lança-chamas, em uma ação justificada a partir de sua nova taxonomia: “uma criatura sem espécie”, como são os *junkies*, tangenciando uma existência fora do corpo organizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Confesso que diante dos benefícios
falta-me coragem para contar os danos.*

Charles Baudelaire

A conclusão a que chega Baudelaire em *Paraísos artificiais* (2001, p. 219), obra em cujas páginas este expõe suas experiências com drogas⁶², expressa na epígrafe acima, alinha-se à concepção burroughsiana do ato de escrever. Esta implicaria, como disse Deleuze, a inconveniência de “regressar com os olhos vermelhos”, a propósito, no sentido *latu*, e *scriptu*, diríamos. Experimentar o controle, sofrer suas modulações e na arte transformar sua matéria-prima: assim como em Baudelaire, constitui o estofa com a qual a literatura de William S. Burroughs se compõe, inserindo-se em uma tradição de ruptura estabelecida a partir de Nietzsche e sua apropriação do mito de Prometeu, passando pelos românticos, transcendentalistas, surrealistas, até chegar à geração *beat*, ou aos *beatniks*, de quem Burroughs foi orientador e principal nome.

Trata-se de uma linhagem que viu inscreverem-se então no corpo sua literatura, Baudelaire, Rimbaud, Blake, Whitman. A experiência limítrofe comum a todos estes é que, como vimos ao longo do trabalho, o plano da arte e do questionamento da vida são duas instâncias que não fazem sentido separadas. Além das drogas, na obra, a homossexualidade, a loucura e o crime se mesclam projetando temas comuns da geração *beat* como um libelo pelo *outsider*, pela diferença. Os livros destes, então, compõem uma espécie de cânone maldito constituindo-se paradoxalmente como um legado de resistência e tolerância. Convertem-se, assim, em uma contracultura contínua diante de uma onda conservadora que neste século XXI toma grandes proporções.

Vinte, trinta, quarenta anos no futuro: que tipo de literatura merece a sociedade de controle do século XXI, que aparenta estar no seu auge da dominação? Ou, melhor, que propostas esta literatura irá apresentar para a fuga dos mecanismos de controle? Ao longo de sua obra, Burroughs deixa claro que um dos sistemas a ser ultrapassado é a própria linguagem, evidenciando a atuação do controle a partir de, sobretudo, dois processos: a

⁶² Vinho, haxixe e ópio, substâncias em voga em meados do século XIX, data da publicação do poema em prosa “Do Vinho e do Haxixe”, veiculado em um jornal francês em 1851, e origem da reflexão do autor sobre o tema (2001, contracapa).

sátira contra os focos de poder e a representação da consequência do adestramento dos corpos, processo este focado no Capítulo 1.

Em consonância com este capítulo, de cunho teórico, percebemos no decorrer deste estudo, que os narradores de Burroughs voltam seus ataques tanto aos mecanismos de controle da sociedade disciplinar quanto às técnicas mais sutis da sociedade de controle. Religião, Estado, políticos, exército, polícia, medicina... As figuras identificadas com autoridade, ou em posições de exercício do poder, aparecem em *Almoço Nu* vulneráveis à uma leitura que as desestabilize, revelando suas fragilidades ao menor toque. Nesse sentido, talvez o destaque seja mesmo o Estado, que aparece totalitário na representação do livro, em diálogo com as distopias de língua inglesa da primeira metade do século XX, época do crescimento do fascismo na Europa.

No Capítulo 2, pode-se ver como os Estados Unidos e o *American way of life* surgiram para Burroughs como matéria-prima para *Almoço Nu*. Vimos que este último, por sua vez, coloca-se contra a centralização do pensamento e do comportamento, abusando da sátira, da escatologia, do “mau gosto”; assim, contra a arbitrariedade da linguagem, o triunfo do racionalismo e da tecnocracia, o autor opõe a fragmentação da narrativa (sua transgressão formal é uma forma de transgredir o poder), os novos modos de existência. O corpo sem órgãos.

No Capítulo 3, a tal fragmentação da narrativa entra em foco a partir do diálogo com a interpretação nietzscheana de Apolo e Dionísio como impulso criador da tragédia grega. Burroughs alinha-se à teoria de Nietzsche ao transgredir a representação causal da narrativa, experimento este que o vincula ao pós-modernismo na literatura. Ao dispôr trechos de forma arbitrária em *Almoço Nu*, Burroughs ajudou a fortalecer empreendimentos estéticos de vanguarda, seja da literatura, seja de outros campos das artes. Em artigo sobre a geração *beat*, Antonio Bivar⁶³ afirma que muitos artistas da vanguarda dos anos 1980 se inspiraram no desafio à representação proposto por ele:

Gostar ou não de William Burroughs é irrelevante. Ele simplesmente está lá, uma presença na cultura, uma influência maciça não só na prosa dos 60s, 70s, 80s, mas também em mais de duas décadas de artes performáticas, filmes experimentais e cultura pop (BIVAR, 1984, p. 130).

63 BIVAR, Antonio. “Alma Beat, Anos 80”. In: *Alma Beat: ensaios sobre a geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 120-139.

Da mesma forma, segundo Allen Hibbard em artigo⁶⁴ sobre o *beatnik*, o empreendimento estético de Burroughs antecipou uma série de abordagens importantes no campo teórico, a exemplo dos estudos de linguagem de Saussure e Heidegger (este com um ensaio publicado em 1950, quando Burroughs estava no México trabalhando em *Queer*, em que já experimenta com a fragmentação da narrativa), bem como da desconstrução derridiana, dos estudos culturais e da teoria *queer* (2004, p. 13-14). Após *Almoço Nu*, o autor ainda aprofundaria seus experimentos a partir do método *cut-up*, cujas sobreposições de recortes seriam um passo à frente na fuga do controle da linguagem.

No Capítulo 4, chegamos finalmente à contemplação do impasse do *junky*, em absorver a droga sem tornar-se escravo, sem cair na malha infundável do controle. O corpo fluido do drogado, como vimos no Marujo e no Comprador, é consequência do sistema contínuo de adestramento imposto aos corpos na sociedade. Ao mesmo tempo, constitui-se em foco de resistência, uma vez que sua fragilidade é reflexo das potências que experimenta, potências que o permitem fabricar um corpo alheio ao utilitarismo.

Desta feita, percorremos o caminho das pedras de William S. Burroughs, sua incrível motivação pela escrita como protesto. Seu percurso nos leva a uma reavaliação de premissas e juízos, de valores e abjeções, e se faz contribuir por instaurar a dúvida onde se propusera uma proibição. Analogamente, como Bartleby na história de Herman Melville (2007), o corpo em *Almoço Nu* responde a qualquer tentativa de controle na mais completa desfaçatez: “preferiria que não.”

64 HIBBARD, Allen. “Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory”. In: SCHNEIDERMAN, David; WALSH, Philip. *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*. p. 13-28.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BADINTER, Elisabeth. Identidade e Preferência Sexual. In: _____. **XY: sobre a identidade masculina**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 99-121.
- BAHRI, Deepika. “Feminismo e/no pós-colonialismo”. In: **Estudos Feministas** 21(2), Florianópolis, maio-agosto, 2013. p. 659-688.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- _____. “A morte do autor”. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.
- BAKHTIN, Mikhail. “The grotesque image of the body and its sources”. In: *Rabelais and his world*. Indiana University Press, 1984. p. 303-367.
- BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais**. Tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. L&PM: Porto Alegre, 2001.
- BENTHAM, Jeremy. **O panóptico**. Organização de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2008.
- BERGEZ, Daniel. “A crítica temática”. In: _____ [et al.]. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 97-141.
- BIVAR, Antonio. “Alma Beat, Anos 80”. In: **Alma Beat: ensaios sobre a geração beat**. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 120-139.
- BONNICI, Thomas. “Teoria e Crítica Pós-Colonialistas”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009. p. 223-239.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 11ª edição.
- BRADBURY, Malcolm. Modernisms/postmodernisms. In: I., Hassan; S. Hassan (orgs.). **Innovation/Renovation**. Madison: University Press, 1983. p. 311-328.
- BRETÓN, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BUENO, Eduardo. “A longa e tortuosa estrada profética”. In: KEROUAC, Jack. **On the road**. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 9-21.
- BURKE, Peter. “História como memória social”. In: _____. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 67-89.
- BURROUGHS, William S. **Almoço nu**. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. **Junky**. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

- _____. **Queer**. Tradução de Christian Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. **The Burroughs File**. San Francisco: City Lights Books, 1984.
- _____; ODIER, Daniel. **The Job: interviews with William S. Burroughs**. New York: Penguin Books, 1989.
- BUTLER, Judith. Introdução. Vida precária, vida passível de luto. In: _____. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto**. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 13-53.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. “Roland Barthes e o prazer do texto”. *Digestivo Cultural*, 2012. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3605&titulo=Roland_Barthes_e_o_prazer_do_texto. Acesso em 20/02/2018.
- CORY, Donald Webster. *The Homosexual in America*. New York: Greenberg, 1951.
- COSTA, Rogério da. “Sociedade de controle.” *Revista São Paulo em Perspectiva*, 18 (1), 2004. p. 161-167. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/spp/v18n1/22238.pdf>. Acesso em 20/02/2018.
- DELEUZE, GILLES. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- _____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____; GUATTARI, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol 3**. Editora 34: São Paulo, 1996.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- _____. “A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*”. Universidade de São Paulo: *Cadernos Nietzsche* 3, 1997. p. 07-21.
- DUARTE, Carina Marques. “‘O espírito que dá a vida neste momento sou eu’: a função dos influxos whitmanianos e nietzscheanos na poesia de Álvaro de Campos”. *Gláuks*, v15, n2, 2015. p. 01-16.
- EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIAS, Norbert. “Introdução: Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders”. In: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 19-50.
- ELIOT, T. S. “Tradition and the individual talent.” In: _____. **Points of view**. London: Faber and Faber, 1941. p. 23-34.

EMERSON, Ralph Waldo. "The Transcendentalism". Disponível em <https://archive.vcu.edu/english/engweb/transcendentalism/authors/emerson/essays/transcendentalist.html>. Acesso em 20/02/2018.

ENCINAS, Luis Fernando Catelan. Dissolução e aleatoriedade: a estética do romance na obra "Almoço Nu" de William S. Burroughs. Dissertação de mestrado apresentada na UNESP. Marília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/93142?show=full>. Acesso em 20/02/2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001. 16ª edição.

_____. **Vigiar e punir. Nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

_____. A hipótese repressiva. In: _____. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. p. 19-49.

GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. "Junkie: um elogio." In: BURROUGHS, William S. **Junky**. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

HARRIS, Oliver. Introduction. IN: BURROUGHS, William S. **Queer**. London: Penguin Books, 2010. p. IX-XLV.

HAMLIN, David Walter. **Uma história da filosofia ocidental**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HIBBARD, Allen. "Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory". In: SCHNEIDERMAN, David; WALSH, Philip. **Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization**. p. 13-28.

HEIDEGGER, Martin. "Quem é o Zarathustra de Nietzsche?". In: **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 87-110.

HOBSBAWN, Eric. "Guerra Fria". In: Era dos extremos o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 223-252.

HUISMAN, Denis. **A estética**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Tradução de Lino Vallandro e Vital Serrano. São Paulo: Globo, 2014.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory and fiction**. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.

_____. Metaficção historiográfica: "O passatempo do tempo passado". In: _____. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25-44.

- JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. Coimbra: Almedina, 1979.
- JOY, Dan; GOFFMAN, Ken. **A contracultura através dos tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- KAFKA, Franz. **O veredicto/ Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KEROUAC, Jack. **On the road**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. **Viajante solitário**. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. "Essentials of Spontaneous Prose". Disponível em: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/kerouac-spontaneous.html>. Acesso em 20/02/2018.
- LAPOUJADE, David. "O corpo que não aguenta mais". Tradução de Tiago Seixas Themudo. Revista Polichinelo, 2011. Texto disponível em <https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/04/o-corpo-que-nao-aguenta-mais.html>
- LAURETIS, Teresa de. "A Tecnologia do Gênero." Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. 2ª edição.
- LEARY, Timothy. "Introdução". In: JOY, Dan; GOFFMAN, Ken. **A contracultura através dos tempos**. Trad Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 9-10.
- LEWIS, Barry. Postmodernism and literatura (or: Word salad days, 1960-1990). In: _____ (org). **The Routledge Companion to Postmodernism**. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2001. p. 121-133.
- MACEDO, Helder. **Trinta leituras**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- MACHADO, Roberto. "Por uma genealogia do poder". In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001. 16ª edição. p VII-XXIII
- MAILER, Norman. "The White Negro". Disponível em: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957. Acesso em 20/02/2018.
- MELVILLE, Herman. "Bartleby, o escrivão." In: AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, escrita da potência**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- McDaniel, Dennis. "New World Ordure: Burroughs, Globalization and the Grotesque". In: SCHNEIDERMAN, David; WALSH, Philip. **Retalking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization**. London: Pluto Press, 2004. p. 132-145.
- McLUHAN, Malcolm. "Notes on Burroughs". 1964. Disponível em: realitystudio.org/criticism/notes-on-burroughs. Acesso em 20/02/2018.
- MILLER, Jacques-Alain. "A máquina panóptica de Jeremy Bentham". Tradução de M. D. Magno. In: BENTHAM, Jeremy. **O panóptico**. São Paulo: Autêntica, 2008.

MISKOLCI, Richard. Origens históricas da Teoria Queer. In: _____. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editoria: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012. p. 21-34.

_____. Abjeção e desejo. Afinidades e tensões entre a Teoria Queer e a obra de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editoria, 2009.

_____. “A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: uma analítica da normalização.” In: **16º Congresso de Leitura do Brasil (COLE)**. Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, 2007. v. 1. p. 1-19.

MILES, Barry. **William Burroughs: el hombre invisible**. Hyperion: New York, 1993.

MORAES, Reinaldo. “Drogas Beat & the Great Bitch”. In: **Alma Beat: ensaios sobre a geração beat**. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 59-68.

MORELYLE, Jason. “Speculating Freedom: Addiction, Control and Rescriptive Subjectivity in the Work of William S. Burroughs”. In: SCHNEIDERMAN, David; WALSH, Philip. **Retaiking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization**. London: Pluto Press, 2004. p. 74-86.

MUGGIATI, Roberto. “**Beats & Jazz**”. In: **Alma Beat: ensaios sobre a geração beat**. Porto Alegre: L&PM, pp. 73-83.

NASSER, Eduardo. “A crítica da concepção de substância em Nietzsche”. Universidade de São Paulo: Cadernos Nietzsche 24, 2008. p. 87-102.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 2ª edição.

_____. **A genealogia da moral**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007b. 2ª edição.

_____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Humano, demasiado humano**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007a. 2ª edição.

_____. **O Anticristo**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

PAZ, Octávio. Signos em rotação. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PARKER, Alexander A. “Una interpretación del teatro español del siglo XVII”. In: RICO, Francisco (org.). **Historia y crítica de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

PECORARO, Rossano. **Nilismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital – Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jahaty. “História, literatura e cidades: diferentes narrativas para o campo do patrimônio”. In: **Revista do Patrimônio**, número 34, 2012. p. 397-410.

PLATÃO. **Fedro, ou da beleza**. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PRECIADO, Paul B. Entrevista a Jesús Carrillo. In: **cadernos pagu**. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2007. v.28. p.375-405.

ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-moderno. In: _____. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 229-277.

RUSSELL, Jamie. **Queer Burroughs**. New York: Palgrave, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. “Epistemologia do armário”. In: **cadernos pagu**. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2007. v.28. p. 19-54.

SIM, Stuart. Editor’s introduction. In: _____ (org). **The Routledge Companion to Postmodernism**. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2001. p. VII-X.

SIBILA, Paula. “A Escrita Rizomática”. Revista Polichinello n.10. 2012. Acesso em 20/08/2017. Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-escrita-rizomatica/5331>

SÓFOCLES. “Antígona”. In: **A trilogia tebana**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

TEIXEIRA, Marcel Monteiro. Leituras especulativas do mundo: ficção científica e discurso teórico-crítico. Dissertação de mestrado apresentada na UFMG. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: [/www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-84CGLJ/marcelmonteiro.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-84CGLJ/marcelmonteiro.pdf?sequence=1). Acesso em 09/12/2016.

TERRON, Joca Reiners. “A ressaca infinita”. In: BURROUGHS, William S. **Junky**. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. “A questão do controle”. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2014/12/a-questao-do-controle/> Acesso em 03/11/2017.

THOREAU, H.D. **A desobediência civil**. Tradução de Sergio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **Walden**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2016.

VOLTAIRE. **Dicionário filosófico**. Trad. Ciro Mioranza e Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2008.

WHITMAN, Walt. **Leaves of grass**. Brooklyn, New York: 1855.

WEBER, Max. “Reflexão intermediária – Teoria dos níveis e direções da rejeição religiosa do mundo”. In: BOTELHO, André (org.) **Essencial sociologia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

WILLER, Cláudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. “Beats e rebelião”. In: **Alma beat**. Porto Alegre: L&PM, 1984. p. 29-54.

Filmes:

LEYSER, Yony. **William S. Burroughs: A Man Within**. 2010.

WORKMAN, Chuck. **The Source: The Story of the Beats and the Beat Generation.** 1999.

SCORSESE, Martin. **No Direction Home: Bob Dylan.** 2005.