PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Wander Wilson Chaves Júnior

O COMISSÁRIO DO ESGOTO:
coragem da verdade e artes da existência na escritura-vida de William Burroughs

São Paulo
Novembro de 2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Wander Wilson Chaves Júnior

O COMISSÁRIO DO ESGOTO:
coragem da verdade e artes da existência na escritura-vida de William Burroughs

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, sob orientação da Profa. Dra. Dorothea Voegeli Passetti

São Paulo
Novembro de 2013

resumo

William Burroughs foi um escritor *beat* que ficou conhecido por sua intensa relação com substâncias psicoativas e por desempenhar uma crítica voraz a valores com pretensão universal, como os conceitos de vício, drogas e crime. Junto aos seus amigos *beats*, inventou um estilo de vida que afrontava a sociedade estadunidense de seu tempo, a partir de certo despojamento material e incorporação de elementos culturais e tipos sociais considerados moralmente reprováveis, rejeitados ou estigmatizados como os *junkies*, os gays, os negros e os indígenas. Entre os *beats*, a amizade era uma forma de invenção de vida. Burroughs apresenta uma coragem da verdade ao entrar em choque direto com o proibicionismo, agredindo o conceito médico de vício e elaborando uma vida a partir de saberes e técnicas dos usuários de substâncias psicoativas. Na literatura, ficou conhecido por uma intensa experimentação de formas de escrita, e pelas reflexões sobre vírus, controle e linguagem. A escrita atravessou a sua vida, primeiro como forma de transformar o horror pelo acidente que culminou na morte de Joan Vollmer - com quem era casado -, perpassando a transformação do sujeito na escrita de *Junky* e como exercícios cotidianos para elaborar um pensamento por imagens e uma escrita espaço-silêncio. Elaborou uma vida contra controles e vírus. Esta pesquisa se debruça sobre a escritura-vida de Burroughs por meio da *genealogia* e da noção de *estética da existência* de Michel Foucault a partir de dois temas: drogas e linguagem. Trata-se de uma análise sobre a elaboração de vida de William Burroughs e um trabalho a partir de sua existência.

Palavras-chave: William Burroughs, estética da existência, drogas, linguagem.

abstract

William Burroughs was a *beat* writer known by his intense relation with psychoactive substances and by his effusive critics over values with universal claims. Together with his *beat* friends, he invented a lifestyle that confronted the United States society of his days by certain material divestment and the incorporation of cultural elements and social types considered morally reprehensible, rejected or stigmatized such as junkies, gays, blacks and indigenous people. Among the *beats*, friendship was a way of life invention. Burroughs presents his courage of truth by clashing with the prohibitionism, attacking the medical concept of addiction and elaborating a life from knowledges and techniques of the users of psychoactive substances. In literature, he has been known by an intense experimentation of forms of writing and by his reflections about virus, control and language. Writing has gone through his life, first as a way of transforming the horror at the accident that culminated in his wife Joan Vollmer‘s death, passing by the transformation of the subject in *Junky* and as everyday exercises to elaborate a thought by images and a space-silence writing. He elaborated a life against controls and viruses. This research deals with Burroughs‘s scripture-life by means of the *genealogy* and the Michel Foucault‘s notion of aesthetics of existence from two issues: drugs and language. It is an analysis about the life elaboration of William Burroughs and a work from his existence.

Keywords: William Burroughs, aesthetics of existence, drugs, language.

agradecimentos

À Dorothea Passetti, amiga e orientadora generosa com quem convivi desde os primeiros passos como pesquisador na graduação. Despertou-me inquietações juntando rigor e leveza em seu sorriso alegre. Mulher que coordena o Museu da Cultura, espaço pelo qual sou apaixonado, e abre espaços de liberdade na PUC-SP.

Ao Barry Miles pela atenção em responder os meus e-mails cheios de dúvidas.

Ao Cláudio Willer, pelo cuidado, atenção e sugestões bibliográficas.

A Rinaldo Arruda e Guilherme Castelo Branco. Este trabalho não seria possível sem o rigor de seus comentários durante a qualificação.

À Sofia Osório, minha paixão e minha droga. Viver com você me faz um homem mais generoso e corajoso. No espaço do entre nos fazemos mais livres. Tesão e Anarquia!

Ao Acácio Augusto, pelas sugestões e conversas sobre gravadores e *playbacks*, pela força decisiva na elaboração desta pesquisa.

Ao Gustavo Simões, pelos silêncios entre Burroughs e John Cage.

À Luíza Uehara, amiga inseparável mesmo na distância momentânea. Punk Rock, Japão e Anarquia!

À Beatriz Sicigliano Carneiro, pelas conversas sobre Burroughs e Brion Gysin, por ter me apresentado a revista RE/SEARCH.

Ao Edson Passetti, por conversas sobre Burroughs, drogas, Marrocos, controles e pelas bolachinhas com café. Pelas aulas que, desde a graduação, me transformaram e me arremessaram em caminhos até então imprevistos.

À Salete Oliveira, que na graduação me colocou em contato com uma atitude libertária de vida. Muito obrigado pelo abraço caloroso.

À Silvana Tótora, com quem, entre aulas, conversas, dessemanas e Semanas de Ciências Sociais, tive o prazer de inventar novos espaços, possibilidades e experiências na PUC-SP.

À memória de Edimilson Bizelli, meu primeiro professor de Sociologia, pelo cuidado, pelo humor certeiro, pelas conversas de corredor, de pátio, de porta, de tudo.

Ao povo do Nu-Sol, pelo convite para viver as experiências proporcionadas pela realização das Aulas-Teatro. Por me lembrar da gana que existe ao segurar uma guitarra. Esta pesquisa se modificou muito neste processo.

À Aline Passos, Joana Egypto, Vitor Osório, Leandro Siqueira e Ricardo Campello, pelos auxílios na elaboração deste trabalho e pela amizade.

A Gil Vicari, Alexandre ―xapa" Ferraro, Luís Felipe Alcaniz, Henrique ―eachorro" Khoury e Leandro Ramos-Gonçalves, amigos desde os primeiros momentos da graduação.

Aos santarritenses. Gabriel Costa, que agora viaja como um ―monge doidão" pela América Latina - nossas conversas beats foram imprescindíveis. Paulo Costa, pelos sons e passagens nas pracinhas de Santa Rita do Sapucaí. André Anderi e Rodolfo Souza, pelas conversas de cozinha com pitadas de brigadeiro. Felipe Castro, o grande anão, um dos melhores e piores companheiros de copo. Álvaro Vicente Rondinelli, um santarritense honorário, por nossos encontros regados a chás da patagônia. Mariana Costa e Catherine Rocha, pela amizade de longos anos.

Aos meus pais, Lúcia Borsato Cunha Chaves e Wander Wilson Chaves, e minha irmã Ana Clara Cunha Chaves. Entre paixões e tensões, estas reflexões não poderiam ser feitas sem vocês.

Às minhas avós, Zenilda Moraes Chaves e Benedita Borsato da Cunha.

Aos meus avôs, Lázaro Inácio da Cunha e Alfredo ―Wilson" Chaves. A ausência de vocês é sentida, mas a presença será sempre forte.

À lagartixa Betty, habitante do meu banheiro que me trouxe sorte na conclusão deste trabalho.

Ao Clube de Regatas do Flamengo. Aos *bourbons* e cigarros de palha.

À PUC-SP, espaço de liberdade e invenções outras, mesmo em momentos que tentem limar sua potência a erupção incandescente do fogo não cessa.

Ao Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, seus professores e funcionários. À Kátia Cristina da Silva, pela dedicação, cuidado e generosidade de um jeito de lidar que ultrapassa questões burocráticas.

Ao CNPQ, pelo financiamento desta pesquisa.

sumário

- **william burroughs e as trilhas de uma pesquisa** 11
  - genealogia 19
  - um começo 23
- **william burroughs e a ética *beat*** 30
  - encontros 33
  - *beat* – amizade, estética da existência e atitude de modernidade 41
  - o comissário do esgoto 99
- **drogas, estilo de vida e o combate à noção de *addiction*** 120
  - experiências com drogas e literatura: algumas histórias *beat* 123
  - burroughs, *beats* e o discurso literário dos psicoativos 133
  - crime, proibição e medicina 142
  - medicina e biopolítica 152
  - o sujeito do vício 164
  - breve consideração, ou, uma pausa para um cigarro 180
  - psicoativos, ética e técnicas corporais 181
- **a suave máquina que digita em nossos ventres** 211
  - controle e linguagem 214
  - a linguagem é um vírus 224
  - efeitos da linguagem 234
  - experimentações 241
  - ... viajar é necessário, viver não é necessário 254
- **alguns esboços** 273
  - uma atualidade de william burroughs 286
- **bibliografia** 297

CHANTIER
INTERDIT
AU PUBLIC
DANGER

"não há chave nem segredo que alguém possa lhes dar"

William Burroughs

william burroughs
e as trilhas de uma pesquisa

We went uptown to look at Mayan Codices at Museum of Natural History & Metropolitan Museum of art to view Carlo Crivelli's green-hued Christ-face with crown of thorns stuck symmetric in his skull — here Egyptian wing William Burroughs with a brother Sphinx, Fall 1953 Manhattan.
Allen Ginsberg

In: Ginsberg, 2010.

Em meados da década de 1940, os Estados Unidos presenciaram a emergência de um grupo de jovens interessados na prática literária e nos possíveis transbordamentos entre literatura e vida. Trata-se dos *beats*, jovens em associações múltiplas que trabalharam sua arte sem manifestos ou programas, mas por meio de suas experiências corriqueiras com o sexo, as drogas, as viagens, a loucura e as prisões. Esses amigos apresentavam estilos literários bem diversos entre si, mas contribuíam generosamente para uma produção conjunta de livros, tanto por meio da troca de correspondências quanto por livros escritos em associação. Era um espaço aberto entre amigos.

As pessoas que integraram essa geração apresentavam perfis bem diferentes. Pode-se citar Jack Kerouac, católico, que ficou famoso pela escrita rápida e direta de *On the road*; William Burroughs, conhecido por uma escrita fragmentária e não linear, como em *Almoço Nu*; Allen Ginsberg, poeta judeu de versos longos e viscerais; Gary Snyder, poeta zen-budista de versos curtos, influenciado pelos *haikais* japoneses; e ainda Herbert Huncke, um pequeno ladrão habituado em heroína.

William Burroughs foi um escritor *beat* que ficou conhecido por sua intensa relação com substâncias psicoativas e por desempenhar uma crítica voraz a valores universais, como as noções de vício, drogas e crime. Foi preso em diversas ocasiões relacionadas ao uso de drogas. Escancarou em *Junky* todas as circunstâncias pelas quais passou na relação entre polícia e os usuários de drogas, em suma, as ameaças, as chantagens, os interrogatórios, as agressões, etc. Foi considerado esquizofrênico pela psiquiatria do exército americano por ter cortado o próprio dedo em demonstração de amor a um garoto por quem estava interessado na adolescência. Odiava psiquiatras e odiava igualmente policiais e prisões. Mas, como bom sulista, adorava armas.

Seus livros mostram o uso de opiáceos em geral como morfina, dolantina, heroína, oxicodona ou elixir paregórico, mas também mostram seu consumo de benzedrina, anti-histamínicos, nembutal, barbitúricos, maconha, cocaína (tanto pura quanto misturada à morfina), álcool, peyote, ayahuasca, entre outros. Nos anos 1960, experimentou a versão original do LSD, a psilocibina e a prestonina, não se entusiasmando muito com os psicoativos lisérgicos que foram a tônica daquela década.

Na linguagem literária, experimentou e não parou de dar vez a uma série de formas de escrita e rupturas estilísticas. Escreveu livros lineares sobre a sua própria vida, livros com colagens, livros que misturaram os dois momentos, romances de

suspense e investigação, e explorou os silêncios. Via na linguagem um parasita, um vírus que consumia a carne, o osso e o sangue de seu hospedeiro. A partir desta reflexão, elaborou uma ética em relação à linguagem e à escrita, uma atitude. Também não se contentou com a prática literária; pintou rodou filmes como ator e diretor, gravou discos em companhia de amigos.

O estilo de vida de Burroughs não temia o risco ou a morte. A utilização de psicoativos nos EUA, prática criminalizada, fazia com que sua elaboração de vida enfrentasse os problemas legais, o risco da prisão, o risco da internação, o risco de tomar um chute nas costelas por algum policial. A experimentação com psicoativos também comporta certos riscos, efeitos inesperados, *bad trips*, a morte.

Em seus livros, Burroughs expressou a coragem de pronunciar sua verdade, mesmo que ela fosse considerada criminosa. Escancarou como o governo sobre a vida dos *junkies* estadunidenses operava, as relações de poder e as ações institucionais. Propunha um *desnudamento* da sociedade, colocar a nu tudo que aparecia recoberto por discursos, retóricas e universalismos. Foi corajoso ao rejeitar a busca por direitos homossexuais nos anos 1960, e foi um dos primeiros estadunidenses a afirmar ―Eu sou Queer", quando este comportamento era considerado depravado e moralmente reprovável.

Seu livro *Almoço Nu* passou por longos nove anos de escritos conturbados e conseguiu ser publicado em 1959 apenas na França. Nos EUA, foi alvo de censura por ser considerado *obsceno e perigoso*. Houve várias tentativas frustradas de publicação pela editora Groove. Mesmo sem ter sido publicado, inúmeras críticas ferozes ao livro foram lançadas em jornais e revistas estadunidenses, sempre desqualificando a obra enquanto literatura. Em 1962, um livreiro foi preso por comercializar uma cópia do livro produzida pela Groove (o julgamento só foi realizado dois anos depois). Em 1965, o valor literário da obra foi defendido em juízo por Norman Mailer, Allen Ginsberg e o poeta John Ciardi, mas o caráter de obscenidade continuou sustentando a proibição. Somente em 1966 a publicação foi liberada, sob o argumento de *qualidade redentora social*. Este longo processo marca o final da censura a obras literárias nos EUA; ―se estas obscenidades podem ser lidas, o que não poderia"? Este foi o argumento do juiz (cf. LA FELGUERA EDICIONES, 2010).

A publicação deste livro escancara o aparato legal da censura a livros nos Estados Unidos, muito vinculada a questões morais. O conteúdo considerado obsceno era composto, em grande parte, por relatos crus de sexo, orgias, europeus que escondiam diamantes em seus cús, conversas entre cús falantes, etc. Soma-se a tudo isto o fato da poetisa Dianne Di Prima e do Poeta LeRoi Jones terem sido presos por inspetores postais em 1961 por terem enviado material obsceno pelo correio. O material obsceno era a *routine*[1] de Burroughs *Roosevelt after the Inauguration*, que estava publicada no nono número da revista *Floating Bear* (cf. MORGAN, 1988).

A literatura de Burroughs não se separa de sua vida, seus livros repercutem os temas pelos quais sua existência reverbera e apresenta relatos de sua própria experiência. A própria escrita é uma experimentação, um treino, um exercício, um tipo de *ascese* para que o sujeito se transforme em outras direções. Um trabalho constante contra tudo o que chamou de controle e vírus.

Esta pesquisa se debruça sobre o escritor *beat* William Burroughs no intuito de analisar a produção do seu estilo de vida, a partir de um trabalho ético e estético sobre si mesmo, valendo-se da noção de *estética da existência*, tal qual apontada pelo filósofo francês Michel Foucault. Para tanto, definiu-se um recorte analítico a partir dos temas drogas e linguagem, temas frequentes em sua escritura-vida. Para Burroughs, estas são esferas conectadas. O uso das colagens, a escrita e o uso de drogas constituem-se, para ele, experimentação de estados alterados da consciência. Assim, estes temas aparecem nesta pesquisa como desdobramento um do outro.

As análises de Foucault em direção à elaboração ética de si mesmo, realizadas principalmente em seu curso *A hermenêutica do sujeito*, e nos livros *O uso dos prazeres* e *Cuidado de Si,* apresentam um tipo de governo de si que, na antiguidade grega e romana, visava à constituição do sujeito por si – o que não se confunde com um individualismo, mas diz respeito a um trabalho de si que se dá no interior de relações múltiplas. Tratava-se de um trabalho duro que envolvia uma *ascese,* como em práticas de meditação, dietética, exame de consciência, etc.

A estética da existência é a elaboração de vida do próprio sujeito, em experiências outras em relação ao seu tempo, que podem aparecer como construção de

[1] Como Burroughs chama fragmentos de seus textos. Ver: Capítulo 1

vidas não conformadas, desassujeitadas, em processos e estados que violam esta sociedade. A invenção de uma vida como obra de arte.

Em *A hermenêutica do sujeito*, Foucault deixa claro que o século XIX viu uma série de experiências fragmentárias que visavam reconstituir e trabalhar uma estética de si; uma estética e uma ética do eu.

> (...) podemos reler toda uma vertente do pensamento do século XIX como a difícil tentativa, ou uma série de difíceis tentativas, para reconstituir uma ética e uma estética do eu. Tomemos por exemplo Stirner, Schopenhauer, Nietzsche, o dandismo, Baudelaire, a anarquia, o pensamento anarquista, etc. (...) (FOUCAULT, 2004, p. 305).

Esta pesquisa compreende os *beats* como parte desta elaboração estético-estética, já no século XX. Toda problemática *beat* gira em torno de dar à existência destes escritores uma forma que seja diferente da sociedade de seu tempo. Não separando arte e vida, propõe uma franqueza no discurso literário, tratando suas experiências com drogas, as viagens e o sexo gay. Foram corajosos nessas experimentações e chegaram a ser declarados como ―inimigos da América"

Em *A coragem da Verdade*, Foucault (2011b) deixa algumas pistas relativas ao que chama de ―uma análise do cinismo trans-histórico", observando que a vida como escândalo da verdade havia se desdobrado em produções de existência posteriores à própria existência da filosofia cínica, como no caso dos ascetas cristão, da vida revolucionária e da arte moderna. Na arte moderna, estas relações se deram por meio da elaboração de uma vida artista, a ideia de que a arte deveria ser testemunha da verdade na própria existência artista. Outro elemento é a arte expressando relações de desnudamento e decapagem; uma redução violenta ao elementar da existência. Tal redução implica que a arte passa a ser não mais da ordem da ornamentação, mas da irrupção do que está embaixo, do que na cultura não tem direito, do que da cultura é abortado. Agressão e recusa a valores estéticos e normas sociais, um antiplatonismo que pode ser encontrado, para Foucault, no próprio William Burroughs.

Esta pesquisa parte também destas pistas deixadas por Michel Foucault para investigar como a vida e a arte de William Burroughs, conectadas à geração *beat*, são como um escândalo da verdade nesta relação de recusa e agressão, de redução violenta ao elementar da existência e de elaboração de uma vida artista.

Para desenvolver esta análise foram selecionados alguns livros de Burroughs, em meio a sua vasta bibliografia. Dentre estes, os principais são *Junky* (1953) e *A revolução eletrônica* (1970). *Junky* entra na análise por ser um livro fundamentalmente descritivo sobre as suas experiências com as drogas e por ser o seu primeiro livro publicado, o que o coloca em meio à ebulição dos *beats* nas décadas de 1940 e 1950. Já *A revolução eletrônica* foi selecionado por tratar de forma mais acabada suas formulações a respeito da linguagem como um vírus, a clássica noção de Burroughs, que não pode ser desconsiderada para uma discussão sobre linguagem que reflita sobre sua existência.

Outros livros de Burroughs, aparecem por toda a dissertação dando suporte à análise, especialmente *Almoço Nu* (1959) e *Cartas do Yage* (1963). A presença de *Almoço Nu* é importante por ser o momento em que Burroughs irá se atirar nas experimentações de quebra de linguagem, e também por reverberar suas experiências com opiáceos, já descritas a partir de *Junky*. *Cartas do Yage* é importante por ser um livro composto pela troca de correspondências entre *Ginsberg e Burroughs*, de onde é possível realizar uma análise ética das correspondências *beats*, e por apresentar expressões e termos que ganharão força em seu trabalho, como, por exemplo, a viagem espaço-tempo.

Os dados sobre a vida de Burroughs foram cruzados principalmente pela leitura das biografias *William Burroughs: El hombre invisible*, de Barry Miles (1992), e *Literary Outlaw: The Life annd Times of William Burroughs*, de Ted Morgan (1988). Junto a estas duas exaustivas pesquisas, foram trabalhados os seus dois livros de trocas de correspondências, respectivamente *Rub out the Words* (2012), editado por Bill Morgan, e *William S. Burroughs: 1945-1959(S/D)*, editado por Oliver Harris, além de livros de entrevistas como *Con William Burroughs: conversaciones privadas con un genio moderno*, com conversas gravadas por Vitor Bockris (1998), e *The Job*, de Daniel Odier (1974). Também foram retirados fatos citados em seus próprios livros, que apresentam a escrita em um tom pessoal, realizando cruzamentos entre a elaboração da vida e a escrita.

Todos os livros de Burroughs com tradução em português foram também lidos em Inglês, de modo que a tradução pudesse ser analisada. Nas citações de *Junky*, a palavra do idioma original foi situada entre colchetes, por haver uma compreensão de

que a tradução está equivocada, ou mesmo de que é difícil apresentar o sentido da palavra em nosso idioma. As opções são explicadas no decorrer dos capítulos.

genealogia

Esta pesquisa foi realizada por meio do método genealógico, pensado a partir das considerações de Michel Foucault:

> Três domínios da genealogia são possíveis. Primeiro, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação à verdade através da qual nos constituímos como sujeitos de saber; segundo, uma ontologia histórica de nós mesmos em relação a um campo de poder através do qual nos constituímos como sujeitos de ação sobre os outros; terceiro, uma ontologia histórica e relação à ética através do qual nos constituímos como sujeitos morais (FOUCAULT, 1995a, p. 262).

Nesta mesma passagem, uma resposta concedida em entrevista realizada por Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, Foucault mostra que, em seu trabalho, estas dimensões apareceram misturadas muitas vezes, mas que em cada pesquisa alguma se destacava. Esta dissertação procura não seguir, mas *andar junto* com os últimos trabalhos de Michel Foucault, que elaboraram uma genealogia no plano da ética, investigando elaborações próprias dos sujeitos a partir de práticas de si. No entanto, tal como o filósofo francês sinaliza, outros domínios referentes ao método genealógico também estão presentes.

A opção pela genealogia como método de pesquisa se dá em meio a esse trabalho de escavar uma história *menor,* afastando-se de tudo aquilo que vê na história a busca da *origem* e da *identidade*. Deste modo, em ―Nietzsche, a genealogia e a história", Foucault refere-se a esta busca da origem como ―o que era imediatamente ‘ _o aquilo mesmo‘ de uma imagem adequada a si (...)" (FOUCAULT, 2007a, p. 17). Diferente desta história das continuidades que se faz como se as próprias palavras tivessem guardado os seus sentidos, o estilo de vida de William Burroughs foi investigado em sua singularidade própria, observando como sua arte da vida transbordou até sua literatura. Longe de voltar à história para estabelecer uma continuidade, a genealogia olha para a história com atenção aos acasos, rupturas, silêncios que podem ser encontrados nas batalhas.

Andar por este caminho é trabalhar em uma perspectiva que contemple na análise a *proveniência* e a *emergência* (IDEM, pp. 20-26), uma heterogeneidade naquilo

que pode parecer conformado. A proveniência conecta estes mínimos desvios históricos, a exterioridade dos acidentes que acarretaram no que somos. É o ponto de articulação entre o corpo e a história, ―o corpo inteiramente marcado pela história e a história arruinando o corpo" (IBIDEM, p. 22). A emergência se refere a um ponto de surgimento, princípio singular do aparecimento que se dá em meio a uma relação de forças, um lugar de afrontamento. Trata-se, portanto, de uma análise que contemple observar emergências e proveniências, observando na história o acontecimento:

> É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada (IBIDEM, p. 28).

Logo, o acontecimento, ligado a uma emergência que se dá em meio a forças em luta relaciona-se àquilo que Michel Foucault aponta em *A Vontade de Saber* como um jogo de lutas e afrontamentos incessantes (FOUCAULT, 2009b, p. 102). No que se refere a esta pesquisa, trata-se, portanto, de olhar para o estilo de vida de William Burroughs não só investigando como o próprio sujeito o produz, mas situá-lo nas lutas, nas tensões, observar onde seu discurso está situado, e os seus pequenos começos históricos.

No primeiro capítulo, ―William Burroughs e a ética beat", foi realizado um trabalho que observasse começos e experiências que se cruzam na existência destes amigos. Procedências tanto literárias como éticas, do cinismo antigo, passando pelo dadá e o surrealismo, Thoureau, Walt Whitman e Rimbaud. Isto não significa que os *beats* sejam uma continuidade ética de outras experiências históricas, mas que também são efeito de discursos que se conectam até a sua emergência. Realiza-se a análise sem deixar de lado o que nela mesma surge de agudo, a partir do trabalho de cada um sobre si mesmo, uma *estética da existência* singular. Assim, pode-se observar sua relação com o sexo entre amigos, suas experiências com as drogas, as viagens e a experimentações de linguagens em uma época em que a sociedade estadunidense investe no proibicionismo a substâncias psicoativas em meio ao conservadorismo moral pós Segunda Guerra Mundial. É nesse entrelaçado de discursos e na afronta que os *beats* oferecem à sociedade de seu tempo que este capítulo está situado.

Trabalhar com a genealogia é se voltar contra os próprios efeitos do discurso científico, entendendo a própria verdade como efeito de lutas incessantes, a verdade como produção. No curso *Em defesa da sociedade*, Foucault (2010c) situa a genealogia como uma anticiência por se voltar contra o próprio efeito centralizador que o discurso científico tem em uma sociedade como a nossa, um tipo de discurso que elabora teorias unitárias[2].

A genealogia percorre outros caminhos. Interessa-se pela conduta dos sujeitos, e por como a conduta do súdito se constitui em meio a relações de poder que atravessam os corpos e constituem os sujeitos. Mas também se interessa pela elaboração de saberes que são sujeitados na história[3], saberes locais e menores, como os saberes elaborados pelo delinquente frente à prisão ou pelos loucos frente à psiquiatria.

> A genealogia seria, pois, relativamente ao projeto de uma inserção dos saberes na hierarquia do poder próprio da ciência, uma espécie de empreendimento para dessujeitar os saberes históricos e torná-los livres, isto é, capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico unitário, formal e científico. A reativação dos saberes locais – "menores", talvez dissesse Deleuze – contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos de poder intrínsecos, esse é o projeto dessas genealogias em desordem e picadinhas (FOUCAULT, 2010c, p. 11).

O segundo capítulo, "Drogas, estilo de vida e o combate à noção de *addiction*", ao observar a produção do estilo de vida de William Burroughs em sua relação com as substâncias psicoativas, também contempla a produção de saberes de usos de psicoativos pelo próprio usuário destas substâncias, em uma descrição antropológica. Trata de mostrar como estes saberes são elaborados, quais tipos de saberes os foram e

---

[2] "A genealogias são muito precisamente anticiências. Não que elas reivindiquem o direito lírico à ignorância e ao não saber, não que se tratasse da recusa de saber ou do pôr em jogo, do pôr em destaque os prestígios de uma experiência imediata, ainda não captada pelo saber. Não é disso que se trata. Trata-se da insurreição dos saberes. Não tanto contra os conteúdos, os métodos ou os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição sobretudo e acima de tudo contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado de uma sociedade como a nossa" (FOUCAULT, 2010c, p. 10).

[3] "são blocos de saberes históricos que estavam presentes e disfarçados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos, e que a crítica pôde fazer reaparecer pelos meios, é claro, da erudição. (...) Em segundo lugar, (...) eu entendo igualmente toda uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos" (FOUCAULT, 2010c, p. 8).

como se deu a relação entre Burroughs e estas substâncias. Trata-se do saber do drogado frente à medicina.

O terceiro capítulo, ―A suave máquina que digita em nossos ventres", trata da construção da escrita de William Burroughs, sua experimentação com a linguagem e a sua invenção da linguagem como um vírus. Analisar estas questões não significa trabalhar com elas do ponto de vista linguístico, mas observar as implicações éticas neste jogo que envolve *ethos* e escrita. Por fim, analisar o que a escrita de William Burroughs arruína, o que a prática inventiva de técnicas de escrita, como o *cut-up* ou as *routines*, pode ter de relação com uma *estética da existência*.

Neste contexto, como apontado por Foucault em ―O Sujeito e o Poder", as teorias previamente dadas não podem servir de base para uma analítica. Contudo, não significa escapar completamente do campo da conceituação, mas trabalhar a partir de uma revisão constante, ou seja, verificar ―necessidades conceituais". Sendo assim, ―Temos que conhecer as condições históricas que motivam essa conceituação. Necessitamos de uma conceituação histórica do tempo presente" (FOUCAULT, 1995, p.232). Portanto, não se trata de aplicar os conceitos de Foucault, elaborados mediante a problematizações específicas, mas observar seus desdobramentos na escrita-vida de William Burroughs.

um começo

Esta dissertação foi dividida em três capítulos: ―William Burroughs e a ética beat", ―Drogas, estilo de vida e o combate à noção de *addiction*" e ―A suave máquina que digita em nossos ventres".

O primeiro capítulo, ―William Burroughs e a ética beat", trata das relações entre Burroughs e seus amigos e da produção de um estilo de vida a partir da escrita, das drogas e do sexo no interior de um bando. Para isto, foram analisados principalmente os livros *Geração beat*, de Cláudio Willer (2010); as entrevistas do livro *Geração Beat*, organizado por Sérgio Cohn (2010); a biografia de Jack Kerouac escrita por Barry Miles (2012); *Alma Beat*, uma colaboração de diversos escritores e ensaístas brasileiros publicado na década de 1980; e *Visões da América: a politica "beat" de Allen Ginsberg*, de Luísa Roxo Barja (2005). Também foram analisados alguns outros livros de escritores dos *beats*, mesmo que brevemente, como suporte à análise, como *O Uivo*, de Allen Ginsberg, *On the Road*, de Kerouac, e *Re-habitar*, de Gary Snyder, assim como entrevistas, ensaios e relatos esparsos destes escritores, como ―Algo Sôbre Meus Primórdios... e o Que Sinto Agora", de Gregory Corso (1968).

Além de trabalhar as relações de si para consigo dos *beats*, este capítulo busca investigar a formação deste bando, suas procedências e sua emergência nos Estados Unidos. Para isto, foi analisada uma bibliografia que contemplasse uma história da arte e da cultura estadunidense. Foram trabalhados os livros *Arte Moderna*, de Giorgio Argan (1992), *As vanguardas Artísticas*, de Mário Michelli (2004), *História social do jazz*, de Eirc Hobbsbaw (1989) e *Vozes e visões: Panorama da arte e cultura norte-americanas hoje*, organizado por Rodrigo Garcia Lopes (1996). Neste mesmo sentido também foram trabalhados os livros *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*, de WIlliam Blake (2010), *Iluminuras: gravuras coloridas*, de Arthur Rimbaud (2002), *Folhas da Relva*, de Walt Whitman (2005) e *Desobedecendo*, de Henry David Thoreau (1986).

A formação do que ficou conhecido historicamente como geração *beat* tem como procedência três acontecimentos importantes: o encontro entre Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs; o assassinato de Dave Kammerer por Lucien Carr,

que serviu de mote para a primeira escrita de Burroughs; e a publicização da geração a partir da leitura de poesias na *Six Gallery*, em São Francisco. Estes três acontecimentos situam-se na emergência de um *ethos beat*, iniciam e aprofundam as relações de amizade entre estes escritores, assim como as ampliam a partir de novas associabilidades que surgem a partir das relações encontradas na cidade de São Francisco.

A amizade é um dos pontos centrais na elaboração de um estilo de vida *beat*, era suporte para a realização de uma estética da existência. O capítulo situa como a escrita literária, a escrita de livros em associação, a experimentação do sexo, o uso de drogas e a troca de correspondências formaram um aglomerado de técnicas, práticas de si, e transformaram os sujeitos que nelas se arremessaram. Neste sentido, o principal referencial analítico do movimento (além do próprio Foucault que atravessa toda a dissertação), foi o livro *Ética dos Amigos: invenções libertárias de vida*, de Edson Passetti (2003).

Os *beats* formaram associações, realizaram uma arte que prescindia de códigos e manifestos, para dar vez à singularidade de cada escritor. Falar de uma ética *beat* não significa equivaler estilos de vida como o de Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac ou Herbert Huncke, mas observar elementos, características que compuseram esta ética, mas que, em cada um que viveu esta experiência, desdobrou-se e ganhou contornos outros. Não existe um enquadramento que consiga captar todas as diferenças entre estas existências singulares. Neste sentido, Burroughs é situado no interior deste bando para se observar como ele se relacionou com estes elementos, como ele se constituiu no interior desta experiência.

Burroughs foi um comissário do esgoto e sua escritura uma atividade-esgoto, tal qual pode ser percebido em seu livro *Roosevelt after Inauguration*. A partir das indicações de Michel Foucault em *A coragem da verdade*, situa-se como este escritor apresenta aquilo que é considerado baixo na sociedade de seu tempo, aquilo que na cultura não tem direito, é a abortado, apontando suas procedências na Arte Moderna. Se este tipo de arte passou a ter uma relação com a realidade que é da ordem do desnudamento, Burroughs parte dessa perspectiva para escancarar as relações de poder de seu tempo, apresentar o que considera escondido, o que está por baixo dos discursos retóricos. A atividade-esgoto consiste em ser o homem que gosta de sentir o cheiro do

gás quando os canos do esgoto se rompem, isto é, olhar para os aspectos subterrâneos da vida e colocá-los em erupção.

Assim como a Arte Moderna, Burroughs também relata em seus livros tipos sociais que na cultura não têm direito, que da cultura são abortados, tipos considerados repugnantes, depravados, moralmente condenáveis. Em sua escrita, Burroughs incorpora personagens que não são mera invenção literária, mas que compõem seu estilo de vida, como *junkies*, criminosos e gays. Mostra-se as procedências desta perspectiva, a partir de experiências modernas em torno do exotismo, e apresenta-se a vida de Burroughs, a partir deste registro, como um combate a aspectos da sociedade de seu tempo.

O segundo capítulo, ―Drogas, estilo de vida e o combate à noção de *addiction*”, trata de problematizações relacionadas ao uso de substâncias psicoativas, na intenção de analisar as relações de Burroughs com estas substâncias e o que elas escancaram, desnudam e agridem no interior da cultura proibicionista dos Estados Unidos, cuja emergência mais clara se dá no início do século XX. Também questiona-se a existência de uma produção ética em Burroughs a partir do uso de psicoativos, ou como estas substâncias podem resultar em tal elaboração, a partir das formas de uso e dos saberes que elas engendram.

Assim, este capítulo trabalha com referências a respeito da história das drogas e da elaboração do discurso proibicionista. Para tanto, foram utilizados principalmente os livros: *das Fumeries ao narcotráfico*, de Edson Passetti (1991); *Historia general de las drogas*, de Antonio Escohotado (2005); *Entre a extensão e a intensidade*, de Eduardo Viana Vargas (2001); *Drug use as Social Ritual: Functionality, Symbolism and Determinants of Self-Regulation*, de Jean-Paul Cornelis Grund (1993); *Uso de “Drogas”: controvérsias médicas e debate público*, de Maurício Fiore (2006); e *Pequena enciclopédia da história das drogas e bebidas*, de Henrique Carneiro (2005); *Política e drogas na América* e *Narcotráfico: uma guerra na guerra*, de Thiago Rodrigues (2004 e 2003). A análise se volta principalmente ao livro *Junky*, de Burroughs, em conversas pontuais com *Almoço Nu*, observando como Burroughs lida com substâncias psicoativas e a relação singular entre vida, escrita e drogas, tendo a noção de *estética da existência* como fio condutor.

O capítulo retoma as práticas amistosas dos *beats*, agora em torno da experimentação com as drogas, relatando breves histórias que compuseram estas experiências. O uso de psicoativos entre os *beats* deu vez a métodos de invenção literária, à produção de uma escrita ―chapada", com intensidades e velocidades elevadas ou reduzidas. Realizaram tanto um uso conjunto, quanto um uso solitário destas substâncias, aventuraram-se pelos mais diversos tipos de drogas existentes em seu tempo, e se relacionaram com cada substância de maneira única.

Entretanto, a relação entre drogas e literatura não é nova na história, e pode ser observada, pelo menos, desde a Grécia Antiga. No século XIX, esta relação tem no inglês Thomas De Quincey um ponto de inflexão. Este escritor é de extrema importância na medida em que constitui um discurso literário que se volta para a experiência do usuário de psicoativos no enfrentamento à medicina. Viveu em uma época onde as drogas não eram proibidas, seu uso e venda não eram considerados crime, mas escreveu ―Confissões de um comedor de ópio" no mesmo período em que o saber médico iniciava a formulação do conceito de ―vício", estudando a embriaguez e o uso do ópio.

O discurso literário de Burroughs tem procedências em De Quincey. Como ele escreve em um período onde o probicionismo das drogas já estava consolidado, o combate à medicina também se converterá em um combate político. Para Burroughs, o crime é uma construção política, não existe um criminoso por natureza, as prisões são campos de concentração criados para alojar sujeitos reprováveis desta sociedade. Assim, lê a proibição dos psicoativos nessa mesma chave, travando um combate em direção à circulação livre destes tipos de substâncias. Escancara o funcionamento das prisões e a atitude de policiais em meio à utopia abstêmia do proibicionismo estadunidense. O capítulo também situa o contexto em que o livro foi escrito, como a questão das drogas estava configurada durante a década em que o livro foi publicado, apontando para ampliação das punições e leis cada vez mais severas neste âmbito, em uma conjugação com uma camada moral encampada pela medicina.

A medicina como questão de saúde se estende a diversos aspectos da vida, aparecendo como importante saber que irá classificar, rotular e administrar as substâncias psicoativas, qualificando as boas e más drogas, as boas e más dosagens, e

os bons e maus usos. Situa-se o aparecimento deste tipo de autoridade, a constituição do proibicionismo e da medicina como estratégias *biopolíticas*.

São os saberes médicos que irão elaborar da noção de ―vício" em confluência a uma perseguição moral destas substâncias, nos EUA, presente desde a emergência das ligas puritanas no século XIX. A construção do conceito consolida um modelo com aspiração universalizante. Parte-se de análises de usos pontuais com os opiáceos, a partir de experiências como o tratamento de doentes com morfina e a Guerra do Ópio na China, para se constituir um modelo universal para todos os psicoativos, elegendo, na década de 1950, a droga mais terrível: a heroína.

Burroughs se opõe à categoria de vício, tal qual desenhada pela medicina e propagada pela política estatal, esgarçando e mostrando os seus limites. Opõe as regulações médicas à experiência singular de cada um com cada substância. O que *Junky* apresenta ao leitor é uma série de saberes e técnicas dos usuários de drogas, minuciosamente detalhadas. O capítulo apresenta como a elaboração de um estilo de vida singular entra em um combate franco com os governos médicos.

No terceiro capítulo, ―a suave máquina que digita em nossos ventres", foi realizada uma investigação acerca das possíveis relações entre linguagem e *estética da existência*, a partir das obras de Burroughs. Trata-se, portanto, de escavar quais as possíveis agressões e recusas estão em jogo, assim como possíveis relações entre escrita e produção de um estilo de vida. Utilizou-se principalmente os livros *Mestres da verdade na Grécia arcaica*, de Marcel Detienne (2013), *Mil platôs vol.2* de Deleuze e Guattari (2008), *Conversações*, de Deleuze (2008a), e os textos ―A eficácia Simbólica" e ―O feiticeiro e sua magia" de Claude Lévi-Strauss (2008, 2008a).

William Burroughs atribui à linguagem o caráter de controle do pensamento em dois níveis. O primeiro, pela relação entre linguagem e realidade, pois as palavras não expressam as coisas a que elas se referem, mas são representações e, portanto, limitam o pensamento. O segundo, pelos efeitos que as palavras provocam, as palavras articuladas em discursos seduzem, constituem ordens, sintaxes, códigos morais. A partir desta reflexão, Burroughs desenvolve um pensamento singular a respeito da linguagem que dá vez à atenção com as palavras, e formas de se arruinar com a linguagem, uma trabalho ético para a transformação do sujeito.

A noção de controle em Burroughs está vinculada à imagem do vírus, um invasor externo que se reproduz no interior do próprio sujeito. São técnicas, artifícios, exercícios que se exercem de fora, mas se reproduzem no próprio sujeito. O vírus pode adquirir várias formas, é uma noção que ganhou sentidos diferentes neste escritor: perpassa entidades místicas, formas de adestramento e condicionamento e de anulação da vontade e discursos. Este capítulo situa este plano e apresenta a linguagem como o principal meio de controle, tal como trata Burroughs.

O pensamento de Burroughs sobre a linguagem se desenvolve em dois aspectos: de um lado, a relação entre discurso e realidade, seu aspecto de representação, a não identidade entre palavras e coisas; de outro, a eficácia do discurso sobre outrem, a sedução das palavras, a persuasão. Para Burroughs, não somente os discursos seduzem e atuam como uma droga, mas também, as sonoridades, as entonações, a música. Toda minúcia estética apresenta um tipo de sensação, desloca a percepção dos homens. Este tipo de reflexão não é nova historicamente, mas apresenta procedências, tanto no campo mítico grego, quanto na reflexão da sofística que vê no discurso um *phamarkón*. No entanto, a sofística lança mão de uma análise próxima à de Burroughs para elaboração e afirmação da arte retórica, enquanto Burroughs sinaliza que a persuasão povoa a sociedade do seu tempo (e porque não a do nosso), por meio dos discursos midiáticos, da publicidade e do marketing, políticos e de todo tipo de autoridade, e procura arruinar a linguagem.

O capítulo também realiza algumas aproximações entre a noção de controle de Burroughs e o conceito de Sociedade de Controle de Gilles Deleuze. Deleuze (2008a) menciona o fato de Burroughs ter começado a nomear a sociedade de nosso tempo. Esboça-se uma relação principalmente pelo plano da comunicação, pela fala apodrecida de nosso tempo. Também apresenta as experimentações de Burroughs com gravadores e sua técnica *cut-up*, apontando que a literatura apresenta um potencialidade psicoativa, um propriedade indutora, como também nota, de outro jeito, Lévi-Srauss (2008).

A construção deste pensamento de Burroughs acarretará em uma série de exercícios, como a criação de um caderno de colagens, os *scrapbooks*. Burroughs cita uma série de trabalhos e tarefas que realiza frequentemente para que o pensamento se afaste das formas verbais. Caminhadas, viagens e colagens são formas do escritor trabalhar a si mesmo, pensando através de imagens, como na poética de Arthur

Rimbaud. Estes exercícios darão vez a uma ética do silêncio, uma escrita do silêncio que se equivale a uma escrita do espaço.

Por fim, esta pesquisa situa alguns desdobramentos da vida de William Burroughs, apontando para futuras associações outras práticas e experimentações, sinalizando se envolvimento com o punk rock estadunidense e uma de suas atualidades no debate contemporâneo sobre drogas.

Esta dissertação não pretende realizar uma explicação sobre a vida de William Burroughs, não se trata de uma biografia. O que está em jogo aqui é a análise do estilo de vida de um escritor em conjunto com um trabalho que pode ser realizado a partir de sua vida. Uma pesquisa sobre o estilo de vida de William Burroughs e um trabalho a partir de Burroughs.

william burroughs
e a ética *beat*

Hal Chase, Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs. Disponível em: artbystander.blogspot.com. .

"Load up on guns, bring your friends
It's fun to lose and to pretend
She's over bored and self assured
Oh, no, I know a dirty word

With the lights out it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mulatto, an albino
A mosquito, my libido, yeah, hey!

I'm worse at what I do best
And for this gift I feel blessed
Our little group has always been
And always will until the end

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello"

(Nirvana – "Smells Like Teen Spirit")

encontros

William Burroughs nasceu em 1914 na cidade de St. Louis, Missouri, no sul dos Estados Unidos da América. Viveu em uma família aristocrata que acabou perdendo a sua fortuna quando o seu pai se desfez da Burroughs Corporation, fundada a partir da invenção da *burroughs adding machine,* um protótipo de calculadora desenvolvida pelo seu avô. Cursou Literatura Inglesa e Antropologia (interessando-se por arqueologia Maia) em Harvard e, durante algum tempo, recebeu uma mesada de cerca de 200 dólares de sua família para viver. Ao longo da vida, experimentou praticamente todos os tipos de drogas existentes em sua época, e se tornou usuário de morfina e heroína. A partir dos anos 1940, começou a andar com um grupo de jovens que ficariam conhecidos como geração *beat,* escritores que vincularam arte e comportamento, ampliando-se para além da própria prática literária.

Para o primeiro capítulo desta pesquisa é necessário voltar o olhar para Burroughs no interior de seu bando, observando o comportamento e as atitudes que se formaram junto a estes escritores. Olhar a emergência dos *beats* é trabalhar com três acontecimentos importantes para esta formação: o encontro entre estas pessoas, o fato que impulsiona a escrita e a sua publicização.

O encontro destas pessoas, ou pelo menos de um dos núcleos *beat*, aconteceu no ano de 1943 com a mudança de Burroughs para Nova York. Nesta cidade se aproximou de Allen Ginsberg e Jack Kerouac por intermédio de dois outros amigos, Lucien Carr e David Kammerer.

Kammerer e Burroughs eram grandes amigos desde 1920, quando estudavam juntos em St. Louis. Mais tarde, Kammerer trabalhou como supervisor de atividades extracurriculares em uma escola de ensino médio, quando se atraiu por Carr, um estudante, que apresentou a Burroughs. Quando Carr ingressou na Universidade de Columbia, em 1943, Kammerer se mudou para Nova York seguindo-o, e Burroughs decidiu também ir morar na mesma cidade que seu grande amigo.

Por intermédio de Carr, Burroughs e Kammerer se aproximaram de alguns estudantes da Universidade de Columbia que frequentavam o West End Bar, próximo

ao campus universitário. Assim, encontravam-se Carr, Kammerer, Burroughs, Kerouac, Ginsberg e Eddie Parker (namorada de Kerouac).

Carr ―frequentava os locais de reunião da boemia composta por artistas e intelectuais, estudantes e músicos de jazz, drogados e delinquentes" (WILLER, 2010, p. 33). Conheceu Ginsberg no alojamento de estudantes da Universidade e o introduziu neste meio, deixando-o encantando. Ainda em 1943, apresentou a ele Burroughs, Kerouac e Eddie Parker.

William Burroughs, Lucien Carr e Allen Ginsberg. Disponível em: openlettersmonthly.com

Allen Ginsberg nasceu em 1926, filho de judeus russos emigrados. Seu pai era poeta e professor de literatura no secundário e sua mãe havia sofrido com internações constantes em manicômios. Quando ingressou na Universidade de Columbia, em 1943, já se interessava por poesia e pela escrita literária em função do convívio com seu pai. Na convivência com estes novos amigos experimentou o sexo de seu corpo, afirmando-se homossexual.

Jack Kerouac nasceu em 1922, em uma família franco-canadense de formação católica, formação que afirmará até o fim de sua vida (mesmo quando misturada ao budismo anos mais tarde). Kerouac entrou como bolsista em Columbia por jogar futebol americano e participar do time principal, mas perdeu a bolsa depois de uma contusão grave e um desentendido com o técnico. Ingressou na marinha de guerra, mas foi diagnosticado como louco e internado por três meses; passou então para a marinha mercante. Quando entrou em contato com esses novos amigos já havia se afastado da Universidade e decidido ser escritor. Entre os integrantes do que mais tarde se

conheceria como geração *beat*, Kerouac é o que apresenta mais claramente o desejo de se tornar um escritor enquanto um ofício.

O encontro entre estes cinco[4] homens foi um dos acontecimentos mais importantes para a formação da, assim conhecida, geração *beat*. A amizade entre eles se acentuou cada vez mais, e passaram a se juntar para noitadas, para uso de drogas das mais variadas e para experiências com o sexo, praticando-o entre si, entre dois ou entre vários.

Burroughs não sentia vontade alguma de se tornar escritor, como acontecia com seus amigos Kerouac e Ginsberg. Possuía certo interesse antropológico pelo submundo nova-iorquino, o mundo onde circulavam pequenos ladrões, traficantes e drogados de todos os tipos, mas não havia nenhuma pretensão literária. Escreveu um pequeno texto na época de Harvard, como narra Ginsberg:

> A primeira vez que li alguma coisa de Burroughs foi em 1946, uma sátira que foi publicada depois junto com outros trabalhos dele, chamado *So Proudly We Hail*, que descrevia o naufrágio do Titanic e uma orquestra de crioulos tocando "The Star Spangled Banner", enquanto todos corriam para os botes salva-vidas e o comandante colocava um vestido de mulher e corria para a cabine do comissário e atirava nele e roubava todo o dinheiro, e um paralítico com espasmos pulava em um salva-vidas com uma machadinha e começava a cortar os dedos de todos que tentavam entrar, dizendo "Saiam da frente seus cretinoshhh... sujoshfélashdaputasshh." Ele escreveu isso em Harvard com um amigo chamado Kells Elvins. (GINSBERG in COHN, 2010, p. 124).

Como mostra Ginsberg na sequência desta entrevista, este texto já apresentava alguns aspectos-chave do que seria uma literatura escrita por Burroughs posteriormente, como o tema do naufrágio – ou decadência – dos EUA. Apresenta também um jeito irônico, forte e cheio de situações que podem soar como absurdas. Este texto foi escrito na companhia de seu amigo Kells Elvins, com quem dividia um chalé em Harvard, e reaparece em seu livro *Nova Express*, de 1963, praticamente sem alterações. Mas, apesar deste escrito, nenhuma motivação ou intenção fortemente literária existia em Burroughs neste momento.

[4]Existiam outras pessoas circulando pelo grupo, mas estes cinco são de maior relevância para esta análise.

O que motivaria então um primeiro trabalho exaustivo de escrita? O que o lançou frente ao mar branco do papel? O mesmo fato que tornou seus amigos conterrâneos conhecidos em qualquer literatura a respeito da geração *beat*: o assassinato de Dave Kammerer por Lucien Carr.

> Na madrugada coberta de neblina da segunda-feira 14 de agosto de 1944, na agitada Riverside Park, no Upper West Side de Nova York, Lucien e Dave estavam sós, bêbados e brigando. Atracaram-se e lutaram na grama, e então Lucien esfaqueou Dave com seu canivete de escoteiro, duas vezes, no alto do peito. Dave apagou. Lucien achou que ele já tinha morrido e jogou o corpo inerte de Dave no rio Hudson – desacordado e sangrando, os braços amarrados com cadarços, pedras nos bolsos da calça –, onde ele morreu afogado (GRAUERHOLZ, 2009, p. 149).

A razão pela qual Lucien teria assassinado Dave é um tanto quanto obscura. Sabe-se que Kammerer perseguiu Carr em todas as cidades pela qual este passou. No julgamento de Lucien Carr, o argumento foi de que este jovem seria de uma heterossexualidade impecável e que Dave, homossexual, o assediava desde que se conheceram. No entanto, sabe-se que Carr teve uma série de relações sexuais com Allen Ginsberg, por exemplo, no ano de 1944 (cf. GRAUERHOLZ, 2009). Além disso, Kammerer e Carr eram amigos; por mais que Lucien tenha tentado fugir de Dave algumas vezes, esta parece ser uma dinâmica própria de sua relação de amizade, que nunca foi de fato rompida. É preciso observar este acontecimento fora de uma leitura psicologizante que defina o protagonismo de transtornos ou a opção sexual reprimida por parte de um ou outro.

Quando o assassinato ocorreu, Carr procurou Burroughs, que conversou com ele serenamente e não o culpou ou atacou de maneira alguma, por mais que o assassinado fosse seu amigo de longa data. Apenas sugeriu que Lucien procurasse um bom advogado e que se entregasse para aproveitar o argumento de defesa da honra. Como Burroughs não delatou o amigo à polícia, foi acusado como cúmplice do crime, mas o pagamento de uma fiança e a contratação de um bom advogado, por parte de sua família, o manteve fora da prisão. O fato é mencionado no livro *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques*: –A polícia não gostou muito de eu ter ficado sabendo do crime e ainda assim não ter corrido para o telefone mais próximo como todo bom cidadão que supostamente deve ser um dedo-duro" (Burroughs; Kerouac, 2009, p.143).

Neste escrito, Burroughs já situa sua aversão à conduta esperada do cidadão comum estadunidense e aponta para uma prática de vida diferenciada – no caso específico –, contrária à delação e à cultura policial.

Kerouac, que também ficou sabendo do fato, saiu para beber durante um dia todo com seu amigo Lucien. Procurado pela polícia, não teve a mesma sorte de Burroughs: já que sua família se recusou a pagar a fiança, isso foi feito pela família de Eddie Parker, com quem teve de se casar.

Este assassinato não só foi notícia em todos os jornais de Nova York como também afetou profundamente o trio que havia sido apresentado entre si pela figura de Lucien Carr. E foi este o fato que impulsionou a escrita do livro a quatro mãos entre Kerouac e Burroughs chamado *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques.* Este livro narra esta situação literariamente, por meio de capítulos escritos de forma alternada entre Kerouac, sob o pseudônimo de Mike Ryko, e Burroughs, como Will Denninson. Tentaram publicar o livro ao término da escrita, mas não conseguiram o interesse de nenhuma editora.

Burroughs e Kerouac em 1953. Disponível em: nytimes.com. Acervo Allen Ginsberg Trust.

Após a sua prisão, Carr se afastou de seus amigos, trocando apenas algumas breves correspondências, e visitando-os em um ou outro momento. Como uma maneira de extirpar este capítulo doloroso de sua vida que considerava ter dado fim a sua juventude, pediu que Burroughs e Kerouac não publicassem a história antes de sua morte, o que foi respeitado também pelos testamentários de ambos, que morreram antes de Carr. Quis recomeçar a vida –do zero"; casou-se, teve dois filhos e quando se viu citado em *O Uivo*, de Ginsberg, pediu que nunca mais tivesse seu nome mencionado. Com isso, o livro foi publicado pela primeira vez em 2005, ano de seu falecimento.

E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques é o primeiro livro escrito por William Burroughs, em companhia de seu amigo Jack Kerouac. É um livro composto entre amigos, no espaço aberto entre estas duas pessoas, cuja escrita emerge da convulsão[5] causada em Kerouac e Burroughs pelo assassinato de um amigo por outro amigo. A amizade – uma das características marcantes da existência *beat*, permeia todo o livro, do *modo de fazer* ao próprio enredo. Este romance se utiliza de um gênero próximo ao policial, um caso de mistério que finda com a morte de Ramsay Allen (Dave Kammerer) por Philip Tourain (Lucien Carr). Personagens reais, presentes na experiência da vida destas pessoas que aparecem no livro com outros nomes, o mesmo que acontece em escritos posteriores, tanto de Burroughs como de Kerouac. Já apontavam também esta escrita que perpassava os temas de suas vidas, falando sobre as drogas que usavam, os bares que frequentavam e os romances e relações sexuais que tinham; uma literatura que emerge de um estilo de vida.

Após *Os hipopótamos*, somente nos anos 1950 Ginsberg, Burroughs e Kerouac tiveram seus primeiros livros publicados (no caso de Kerouac, não o primeiro, mas a obra de principal publicidade e reconhecimento), sendo respectivamente: *O Uivo* (1956), *Junky* (1953) e *On the Road* (1957). Uma das obras mais importantes de Burroughs, *Almoço nu*, só foi publicada nos EUA em 1966.

[5]A perda do amigo é sabida como algo irreparável, esperado, inevitável como a de qualquer animal, e não altera ou introduz apreensão nas relações. O amigo convulsiona o outro mesmo morto; esta é a sua presença atual despojada de idealização (PASSETTI, 2003, p. 128).

A maior projeção dos *beats* deu-se por meio de uma leitura de poesias na *Six Gallery*, em São Francisco, nomeada *6 poets at the 6 gallery*[6]. Foi neste evento que Ginsberg leu a primeira parte de *O Uivo*, ainda não publicado. Burroughs não participou desta leitura – durante os anos 1950 viajou para Cidade do México, fugindo de um julgamento sobre porte de drogas, e posteriormente foi para Tânger no Marrocos.

A própria cidade em que ocorreu a leitura é importante, pois se tratava de

> (...) um porto e ponto de chegada do Oriente, sua população compunha-se em boa parte de imigrantes, incluindo chineses. Além disso, há tempos era uma base de esquerda independente norte-americana, do IWW, International Workers of the World, movimento anarco-sindicalista das primeiras décadas do século, e de grupos pacifistas. No dizer de Rexroth (citado por McClure), *representava para as artes o que Barcelona representava para o anarquismo espanhol.* Atraiu místicos, excêntricos, integrantes de seitas e intelectuais inconformados que não eram aceitos por agências do poder cultural, revistas literárias e grupos ligados às universidades (WILLER, 2010, p. 88).

Neste caldeirão cultural muitos encontros aconteceram. Ali, os *beats* tiveram seu primeiro contato com Lawrence Ferlinghetti, editor de livros pela City Lights, responsável pela publicação de *O Uivo*. Conheceram ainda Peter Orlovsky, que viria a ser companheiro de Ginsberg por décadas; Gary Snyder, poeta formado em antropologia que levava uma vida com práticas budistas; McClure, poeta militante ambiental e grande apreciador de Wiliam Blake; Philip Whalen, praticante do zen budismo ordenado monge; e Philip Lamantia, jovem que teve seus poemas publicados na revista surrealista *View* aos 15 anos. Este foi o núcleo de leitores da noite, que não ficaram apenas como colegas de palco, mas tornaram-se grandes amigos e formaram uma nova rede de relações nisto que ficou conhecido como geração *beat*. A leitura contava ainda com a presença de Kerouac, bêbado como de costume, distribuindo vinho na plateia.

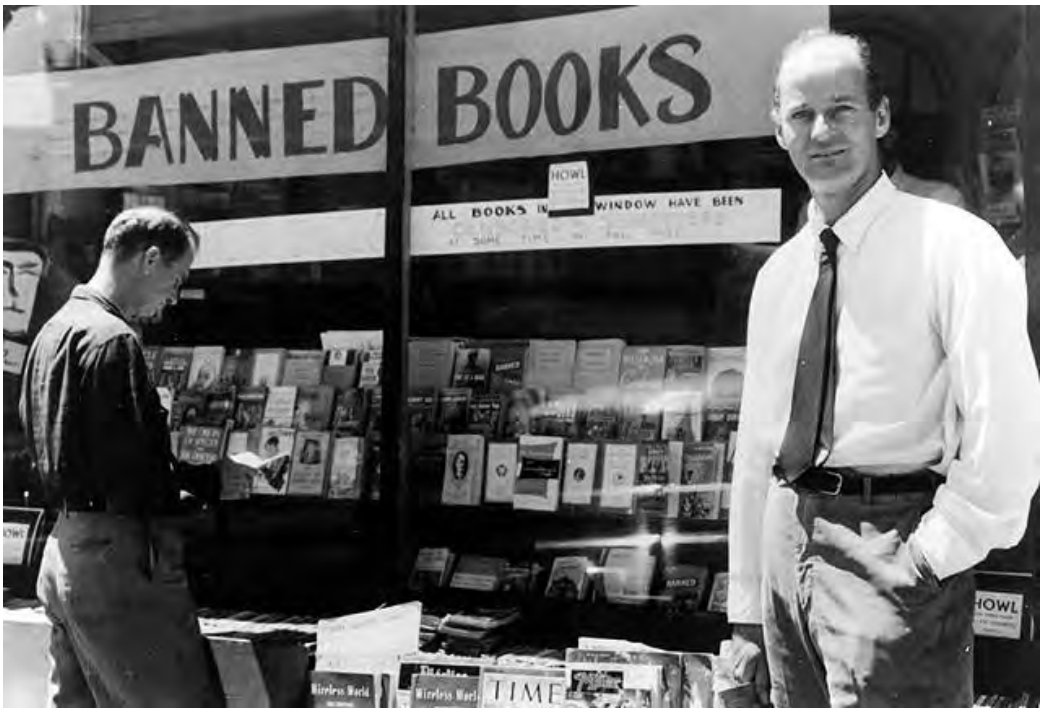
> O evento impulsionou nossos nomes e levou à publicação de alguns poetas. Ginsberg publicou seu poema *Uivo* como segundo volume da coleção de livros de bolso da City Lights, a livraria de Lawrence Ferlinghetti, e as leituras de Ginsberg por todos os Estados Unidos começaram a atrair um

[6] ~~O~~ convite, um flyer bem informal: Seis poetas na Six Gallery. Kenneth Rexroth, M.C [Mestre de Cerimônias]. Notável coleção de anjos, todos reunidos ao mesmo tempo no mesmo lugar. Vinho, música garotas dançando, poesia séria, satori grátis. Pequena coleta para vinho e folhetos" (Willer, 2010, p. 93).

> público de dimensão inédita para nós. Os livros de Kerouac foram publicados, e a Geração Beat foi alçada nas alturas (SNYDER in: COHN, 2010, p. 21).

Além de propiciar encontros decisivos, este evento teve grande repercussão e impulsionou Ginsberg a prosseguir na prática da leitura pública, o que divulgaria ainda mais a literatura *beat*.

Todos os poetas citados aqui passaram a se encontrar no grupo que ficou conhecido como geração *beat*. O encontro com Lawrence Ferlinghetti é especialmente importante, já que a City Lights foi a responsável pelo agenciamento e publicação de boa parte dos trabalhos destes escritores.



Lawrance Felinghetti na frente da livraria City Lights em 1955. Disponível em: foundsf.org.

A ampliação do circuito de relações *beat* mostra também quanto o que ficou conhecido como uma geração literária caracteriza-se por certa disformidade, ausência de fronteiras bem definidas, com escritores de tipos literários bem distintos. Daí em diante cada um terá um grau de relacionamento maior ou menor com os outros, nem todos são amigos, nem todos se mantém por muito tempo em contato. Essa é uma das dificuldades em se precisar o que seria *beat.* É preciso então investigar melhor o que é este estilo de vida, este *ethos* próprio, em que tradição literária se insere e o que são estas relações de amizade.

beat – amizade, estética da existência e atitude de modernidade

A assim chamada geração *beat* não possui nenhuma definição exata, é difícil encontrar pela literatura ou pelas entrevistas uma precisão sobre o que seria ou no que consistiriam seus aspectos estéticos. Burroughs prefere falar em um movimento, e formula sua participação nele da seguinte maneira:

> Eu não me associei a esse movimento de nenhuma forma, nem com os seus objetivos ou estilos literários. O que possuo são alguns amigos próximos dentro do movimento beat. Jack Kerouac e Allen Ginsberg e Gregory Corso são grandes amigos meus há anos, mas não estamos fazendo as mesmas coisas, seja na escrita ou na vida. (...) A importância literária do movimento? Eu diria que não é tão óbvia quanto a importância social. O movimento beat realmente se difundiu pelo mundo e o transformou. Ele rompeu com todo tipo de barreiras sociais e se tornou um fenômeno mundial de grande importância. (...) O movimento beat é um importante fenômeno sociológico e, como já disse, é mundial (BURROUGHS in COHN, 2010, p.170).

Se investigarmos um livro de entrevistas como o *Geração beat*, organizado por Sérgio Cohn – poeta e editor da Azougue Editorial –, encontraremos as mais diversas respostas a este respeito, como: –Eu vejo a Geração Beat como a representação literária do movimento ecológico que não é diferente da consciência, e um movimento ecológico que não é diferente das nossas vidas urbanas também" (MCCLURE in: COHN, 2010, pp. 31-32). Ou ainda: –é apenas uma moda, exatamente como a geração perdida. Realmente penso que é apenas uma moda de geração" (KEROUAC in: COHN, 2010, p.88).

Nota-se a diferença entre estas falas retiradas de entrevistas concedidas por pessoas consideradas como pertencentes à geração *beat*: Burroughs, McClure e Kerouac. Cada uma delas aponta para aspectos relevantes e interpretações variadas, seja a consciência ecológica, a importância sociológica ou a moda de uma geração. A análise de outras entrevistas do mesmo livro poderiam ampliar ainda mais estas interpretações. Encontraríamos referências a uma geração mística, à alteração de consciência por meio

das drogas, à valorização das culturas negras e ameríndias, à espiritualidade, à vida na estrada, etc.

Para observar estas diferentes existências é necessário retomar expressões da entrevista dada por William Burroughs. O escritor menciona as expressões *movimento literário*, *amigos*, *importância social*, *quebra de barreiras sociais* e *fenômeno mundial*. Todas estas expressões devem ser vinculadas entre si a partir do fio condutor *estilo de vida*. É um *ethos* que quebra barreiras sociais, do qual faz parte a amizade, ética apresentada na própria questão comportamental da mudança social, de importância sociológica e uma geração que se desdobra para além de si mesma.

A relevância da amizade já foi esboçada parcialmente até o momento pelos encontros que possibilitaram a emergência dos *beats*. Relação também explicitada no livro *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques* a partir da escrita entre amigos sobre o assassinato de um amigo por outro. A amizade é vital para a formação de cada um do grupo.

Em 2010, foi lançado o filme *O Uivo*, de Jeffrey Friedman e Rob Epstein, baseado em documentos do processo por obscenidade que o livro homônimo de Ginsberg recebeu após a sua publicação, em entrevistas, e no próprio livro. Uma das falas de Ginsberg no filme diz o seguinte:

> Até os meus dezoito anos era virgem. Era incapaz de alcançar o corpo de alguém, de alcançar o desejo. Sentia-me acorrentado. Jack deu permissão para me abrir, ele era um poeta romântico. E ensinou-me que a escrita é pessoal, que vem do próprio escritor, do seu corpo, do seu ritmo respiratório, da sua fala. (...) Jack foi a primeira pessoa com quem me abri e disse: —Eu homossexual" (cf. EPSTEIN; FRIEDMAN, 2010, Vídeo).

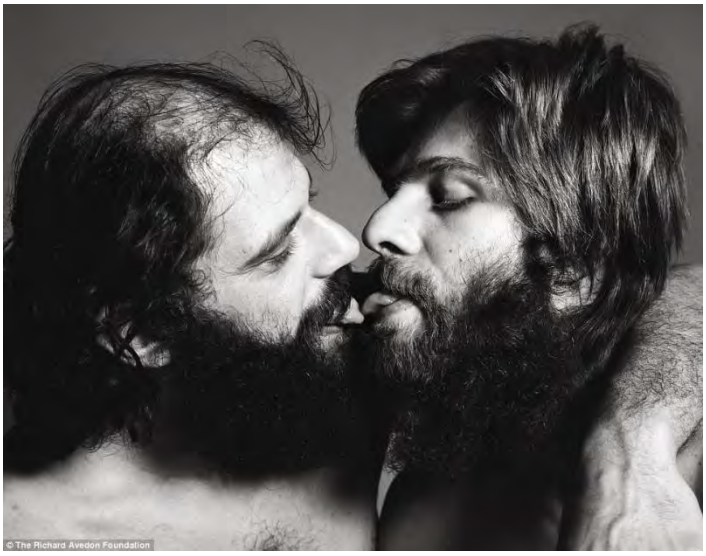
Allen Ginsberg experimentou seu sexo em meio aos seus novos amigos; foi também no interior destas relações que desenvolveu a sua escrita, esta forma de escrita pessoal que parte das entranhas e é tão martelada por todos os *beats*. Os vínculos aqui não excluem o sexo da amizade, o que não significa que não tenham criado tormentos e frustrações por paixões não correspondidas, mas, para além disso, o que se afirma é a amizade. A biografia de Kerouac, escrita por Barry Miles, também traz este tipo de relato:

> Foi durante uma de suas conversas que varavam a noite, deitados na cama enquanto a aurora se aproximava, que Ginsberg confessou pela primeira vez a alguém que era homossexual. Ele sabia que Jack não rejeitaria sua confissão, mesmo que não estivesse sexualmente interessado nele. Allen disse a ele que o amava, e Jack soltou um longo suspiro, não de raiva, mas por todas as complicações a que isso por certo levaria. Allen permaneceu virgem e só teve sexo com Jack seis meses depois (MILES, 2012, pp. 101-102).

Ginsberg se apaixonou por seu amigo Jack Kerouac e transou com ele, posteriormente com Burroughs e com Neal Cassidy. Cassidy era filho de um morador de rua e ansiava ser escritor, o que tentou aprender com Jack Kerouac. É o herói do livro *On the Road* e também está presente em *O Uivo*. Era o amigo inseparável de Kerouac, seu companheiro pelas longas viagens para o oeste.

Cassidy e Kerouac eram figuras bem masculinas, sempre apresentadas como sedutores, protagonistas de várias histórias narradas com relacionamentos com mulheres. Ginsberg foi apaixonado pelos dois, e frustrou-se por nenhum deles querer um relacionamento amoroso com ele, dando preferência ao sexo com mulheres. Encontrou seu companheiro Peter Orlovsky em 1954, parceiro que esteve junto com ele por décadas, mesmo ambos tendo relacionamentos com outras pessoas (juntos ou separados). As relações de amizade não eram separadas das relações sexuais; uma prática gay entre amigos.

Esta prática de sexo entre amigos, realizada pelo casal, também aparece em uma viagem dos dois para o Marrocos. No final de 1954, Kerouac disse a Burroughs que Ginsberg queria que ele fosse até São Francisco para viverem juntos. Burroughs foi para *Palm Beach* na Flórida, disposto a ir depois para São Francisco, mas Ginsberg



Allen Ginsberg e Peter Orlovsky em 1963. Disponível em: laparola.com.br

rechaçou a possibilidade de ficarem juntos por uma carta, o que fez sentir-se um pouco desamparado e mudar o rumo da viagem para Tânger, uma cidade marroquina. A maior parte de seu livro *Almoço Nu* foi produzida durante este período, época que tinha uma vivência conturbada em relação ao uso de opiáceos. Trocava cartas regularmente com seu amigo Ginsberg, que decidiu ir vê-lo, na companhia de Orlovsky, em 1957.

> Naquele momento, Peter e eu decidimos, já que ele andava tão pra baixo, excitá-lo e fazer tudo que ele quisesse, satisfazê-lo. Então fomos a Tânger e trepamos com ele. Satisfazer todos os desejos dele, essa era a nossa ideia (...) dar um fim à sua miséria[7] (GINSBERG apud MILES, 1992, p.79, tradução pessoal).

Segundo a introdução de *Almoço Nu*, Burroughs chegou a ficar um ano sem tomar banho durante este período, e passou dias olhando apenas para a ponta dos sapatos. Mais do que ajudar o amigo que estava com crises de abstinência constantes, o casal Ginsberg e Orlovsky foram visita-lo para fudê-lo, transar com ele, satisfazer os seus desejos. Mais uma vez, não há separação entre amizade e sexo.

Michel Foucault, em ―Da Amizade como Modo de Vida" (2010), recusa a pergunta que procura saber qual a verdade do seu sexo ou a definição de quem você é por intermédio da homossexualidade. Propõe uma nova pergunta: ―Que relações podem ser, através da homossexualidade, estabelecidas, inventadas, multiplicadas e moduladas?" (FOUCAULT, 2010, p. 348). A resposta *beat* seria a amizade. Mesmo o próprio Foucault menciona que o problema da homossexualidade vai em direção ao problema da amizade, um tipo de relação que amedronta por expor o que

> (...) pode haver de inquietante no afeto, na amizade, na fidelidade, na camaradagem, no companheirismo, aos quais uma sociedade um pouco podadora não pode dar lugar sem temer que se formem alianças, que se estabeleçam linhas de forças imprevistas. Penso que é isso que torna perturbadora a homossexualidade: o modo de vida homossexual, mais do que o próprio ato homossexual (IDEM, p. 349).

Os *beats* se encontram nessas linhas de força imprevistas que não reduzem a homossexualidade ao ato sexual, mas partem do sexo para afirmar uma multiplicidade

[7] ―At this time, Peter and I decided that since he was so lacklove, the two of us would take him on and do anything he wanted, satisfy him. So we went to Tangier to fuck him. To exhaust his desires, that was our idea. (…) put an end to his misery."

de relações e, acima de tudo, para afirmar a amizade, um estilo de vida amigo. Não interessa apontar qual *beat* seria homossexual; mais do que a definição da opção sexual, interessa o que se produz a partir do sexo. Edson Passetti mostra a dissolução desta dualidade, que observamos nos *beats*, como uma forma de ampliação de liberdade. Vemos uma amizade no sexo entre estes amigos. ―A amizade e as possibilidades de relações mais livres exigem, entretanto, superação da dicotomia *eros/philia*. As formas de vida possíveis não são redutíveis à escolha sexual" (PASSETTI, 2003, p. 110).

Nestas relações de amizade, William Burroughs é muitas vezes visto como alguém que conta histórias, ou alguém que ensina. Manteve-se aconselhando e dando sugestões a seus amigos por cartas. Alguns destes conselhos podem ser vistos no livro *Cartas do Yage*, composto a partir de correspondências de viagens entre Burroughs e Ginsberg.

Burroughs viajou para a América do Sul em busca da *ayahuasca* – substância que desperta estados alterados de consciência utilizada de forma ritual por alguns indígenas americanos – e enviou uma série de cartas a Ginsberg durante esta viagem. Sete anos depois, Ginsberg refez o percurso também enviando cartas a Burroughs e pedindo sugestões relativas ao uso de *ayahuasca* e à experimentação com substâncias psicoativas, como presente neste trecho:

> Se eu partir antes de duas semanas e a carta chegar, será prontamente remetida para mim em Lima, assim terei notícias suas, mas quero saber de você, Bill, escreva, por favor, e me aconselhe no que puder, se puder. Não sei se estou ficando louco ou não, e é difícil encarar mais, mas acho que serei capaz de me proteger, tratando aquela consciência como uma ilusão temporária e voltar para a consciência normal temporária quando o efeito passar (começo a vislumbrar o Vodu Haitiano), mas essa quase esquizofrênica alteração da consciência é apavorante (...). Não sei como tudo isso soa para você, mas me conhece razoavelmente bem, então me escreva rápido, por favor (BURROUGHS;GINSBERG, 2008, pp. 85-86).

A resposta de Burroughs vem na forma pedida por seu amigo.

> Querido Allen: Não há nada a temer. *Vaya adelante*. Olha. Escuta. Ouve. Tua consciência ayhuaski é mais válida que a ―consciência normal"? ―Consciência normal" de quem? Por que voltar a ela? Porque está surpreso

> em me ver? Você está seguindo meus passos. Conheço vosso caminho. Sim, conheço a área melhor do que você pensa. Tentei contar a você mais de uma vez, comunicar o que sei. Você não ouviu, ou não conseguiu ouvir. —Não se pode mostrar a alguém algo que essa pessoa não viu." Hassan Sabbah citado por Brion Gysin. Ouviu agora? (...) Experimente. Você quer —ajuda". Aqui está. Aproveite. E lembre sempre: —Nada é verdade. Tudo é permitido" (IDEM, pp. 89-90).

Ginsberg recorreu a Burroughs para pedir um conselho e o sugerido foi —Experimente", —Vá adiante", —não tenha medo de sair fora de qualquer dito de normalidade". Mas o texto traz também uma série de expressões que lembram uma característica de ensino, de um —passar experiência": —Conheço o caminho" ou —tentei contar a você e você não me ouviu [portanto ouça desta vez]". Apesar disto, não há nenhuma norma prescritiva nestas sugestões, tanto que a palavra ajuda aparece entre aspas.

Encontros com Burroughs voltam ainda como indicação de leituras. Ginsberg diz em uma entrevista que:

> Ele [Burroughs] estava lendo um monte de livros que a gente nem sabia que existiam e que depois lemos por causa dele. Ele tinha *O Processo*, de Kafka, *Opium*, de Cocteau, tinha *A decadência do Ocidente*, de (Oswald) Spengler, que influenciou Kerouac enormemente em sua prosa, (...) ele tinha o *Science and Sanity* [Ciência e Sanidade], de Korzybski. (...) Ele tinha *Une Saison em Enfer* [Uma temporada no inferno], de Rimbaud, Blake, que passei a ler a partir daquele momento, tinha *A Vision* [Uma visão], de William Yeats (...), tinha o *Viagem ao fim da noite* do Céline... (GINSBERG, 2013, p. 313).

Ginsberg, nesta entrevista, trata Burroughs como um professor generoso, alguém que recebia os amigos em sua casa, apresentava sua biblioteca e indicava leituras aos amigos. Lucien Carr, em outra entrevista (WILLER, 2010, p.45) aponta que eram indicadas leituras com os temas que Burroughs conversava cotidianamente com seus amigos. Falava-se sobre linguagem, sobre a não identidade das palavras e das coisas, sobre literatura ou sobre a Decadência do Ocidente[8]. Vários são os outros relatos em que Burroughs aparece como alguém que conversa, discute, debate, passa livros ou dá conselhos. Eddie Parker relata algo semelhante:

[8] Referência ao livro Decadência do Ocidente do historiador e filósofo alemão Oswald Spengler.

> Bill era um mentor, mas muito mais do que isso. Era um professor de tudo aquilo que ansiávamos por conhecer. Ensinava-nos sobre restaurantes, psicologia, sabores europeus da vida e muitas histórias fascinantes do submundo. Nós o adorávamos e ficávamos fixados em cada palavra que falava (EDDIE PARKER in: MILES, 2012, p. 86).

No entanto, Burroughs é um amigo, e não um professor; não detém (e nem se interessa por) nenhum estatuto oficial que o garanta como alguém em um *grau mais elevado de saber* e, portanto, autorizado a indicar caminhos a serem seguidos. Tanto na troca de correspondências, quanto nestas discussões e indicações, a amizade aparece como uma relação de si para consigo em que estes artistas se formam.

Edson Passetti (2003) mostra que os estudos de Foucault a respeito de uma *estética da existência* apontam para a amizade enquanto uma produção coletiva que desencadeia subjetivações, uma expressão de generosidade que comporta certos riscos. Deve-se entender esta noção como

> (...) práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 2009a, pp. 17-18).

A partir dos volumes II e III de *A história da sexualidade – O uso dos prazeres* e *O Cuidado de si* –, Foucault foca estas artes da existência por meio da noção de cuidado de si como elaboração filosófica ou noção prescritiva na antiguidade grega: *cuida de ti mesmo*. Parte para estes estudos com a finalidade de observar o modo como um sujeito se afirma como sujeito moral de sua própria conduta, a partir de uma série de práticas e técnicas, que são os modos de *subjetivação*. A *subjetivação* está intimamente ligada à liberdade (FOUCAULT, 2009a, pp. 35-36), pois se encontra no plano da ética e esta é a sua condição ontológica (FOUCAULT, 2010a, p. 267). Diferente destes modos há os modos de *sujeição*, formas pelas quais os sujeitos se veem obrigados a executar uma normatividade.

Em *A Hermenêutica do Sujeito*, curso proferido no *Collège de France* em 1982, Foucault analisa estes modos de *subjetivação* de forma mais geral, deslocando-os estritamente das práticas sexuais. O cuidado de si, uma noção que está sempre no campo

de uma elaboração ética e estética, é preceito antigo que abarca as *artes da existência*. É uma arte da vida que se atualiza e desloca o sentido durante toda antiguidade, perdurando até o cristianismo primitivo, e reaparecendo na modernidade na forma de fragmentos.

Foucault parte da observação dessa prescrição e analisa a filosofia socrática para pensar quais práticas entram no jogo da verdade desta produção do sujeito por si mesmo na antiguidade. Em um determinado momento, leva-nos à relação entre Marco Aurélio e Frontão (Século II) na antiguidade romana, em que podemos estabelecer uma aproximação (com todas as diferenças possíveis) com a resposta da carta que Burroughs envia a Allen Ginsberg, citada acima, a começar pelo fato de também se tratar de uma troca de cartas.

Marco Aurélio enviou uma carta a Frontão em que falava de seu regime, sua dieta e sua vida cotidiana; seus deveres familiares e religiosos; e o amor (uma discussão sobre as diferenças entre relações de amor). Neste trecho, trabalha três áreas importantes para a atualização do cuidado de si no século II: a dietética, a econômica e a erótica, e envia esta carta prezando o princípio de cuidar de si mesmo.

Existe uma diferença na elaboração de uma relação de si para consigo entre este momento e alguns casos da antiguidade grega. Em Sócrates, por exemplo, o cuidado de si é uma missão do filósofo, o responsável por cuidar para que as pessoas cuidem de si mesmo. Mas Frontão não é um filósofo, e sim um retor, alguém que trabalha a arte retórica. Neste caso, existe outro suporte para a afirmação de uma elaboração ética relativa ao *cuidado de si*.

> Na realidade o que lhe serve de suporte é a amizade, a afeição, a ternura, que como vemos, tem um papel mais importante. Este papel aparece aqui em toda a sua ambiguidade, e continua sendo difícil de ser decifrada, aliás, nas outras cartas, em que há referência ao amor por Frontão, ao seu amor recíproco, ao fato de que sentem falta um do outro quando se separam, de que mandam beijos no pescoço um do outro quando se separam, etc. (FOUCAULT, 2006, p. 196).

Nesta passagem, Foucault explicita a amizade como possibilidade do cuidado de si, portanto, como suporte para uma *estética da existência*. As relações tomadas como elaboração do *ethos*, como uma ética refletida e vinculada ao preceito do cuidado de si,

precisam da relação de um outro, seja este outro filósofo, guia, conselheiro ou amigo. –O êthos também implica em uma relação com os outros já que o cuidado de si permite ocupar na cidade, na comunidade (...) – seja para exercer uma magistratura ou para manter relações de amizade" (FOUCAULT, 2010a, p. 271).

A troca de correspondências é uma das formas relativas a um exercício da constituição de si durante a antiguidade. –A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que envia, assim como, pela leitura e releitura ela age sobre aquele que a recebe" (FOUCAULT, 2010a, p. 153). Esta prática apresenta um trabalho duplo, primeiro por um exercício da escrita, relativa a temas evocados da própria existência de quem escreve. Segundo, a partir do trabalho de leitura por quem recebe a carta, trabalho este responsável por uma elaboração de si a partir da escrita, e do conteúdo de um conselho requerido em uma carta anterior.

Esta é uma forma de trabalho ético característica da antiguidade. Por mais que alocada em uma prática específica de filósofos ou amigos como Marco Aurélio e Frontão ou Sêneca e Lucilius, distantes no tempo-espaço de Burroughs, é possível realizar uma aproximação e observar alguns respingos de um trabalho ético pela forma de trocas de correspondências.

Desta maneira, nota-se que, ao mesmo tempo, este escritor aconselha o amigo e trabalha uma experiência que teve: o percurso pela América do Sul e o uso da *ayahuasca*. Não é simplesmente um conselho didático ou pedagógico, mas é um conselho a partir de seu estilo de vida.

Outro aspecto importante é que esta carta também apresenta um exercício da própria escrita de Burroughs, relativa a temas que já foram ou seriam trabalhados posteriormente por ele. Na continuação desta carta, ele compõe um texto a partir das palavras de Hassan Sabbah, passadas a ele pelo seu amigo Brion Gysin, um pintor inglês com quem morou.

> As Últimas Palavras de Hassan Sabbah, o velho da montanha.
>
> ESCUTA MINHAS ÚLTIMAS PALAVRAS, QUALQUER MUNDO. ESCUTEM TODOS VOCÊS, JUNTAS SINDICAIS E GOVENO DA TERRA. E VOCÊS, PODEROSAS POTÊNCIAS ATRÁS DA

> IMUNDÍCIE COM A QUAL LIDAM, CONSUMIDOS EM QUAL LATRINA, PARA TOMAR O QUE NÃO É VOSSO. (...)
>
> SAIAM DA PALAVRA TEMPO PARA SEMPRE. SAIAM DA PALAVRA CORPO PARA SEMPRE. SAIAM DA PALAVRA MERDA PARA SEMPRE. TODOS FORA DO TEMPO E PARA O ESPAÇO. NÃO HÁ NADA A TEMER. NÃO HÁ NADA NO ESPAÇO (...) A ESCRITA DO SILÊNCIO.
>
> ESO ÉS TODO TODO TODO HASSAN SABBAH (BURROUGHS; GINSBERG, 2008, pp. 90-91).

Este trecho da correspondência já não mostra exatamente uma ~~a~~juda", mas apresenta um texto de Burroughs, um exercício do próprio escritor enviado a seu amigo Allen Ginsberg. Evoca temas que aparecerão melhor desenvolvidos em textos futuros. Trata-se, por exemplo, da quebra das palavras junto à importância do silêncio e de uma crítica à linguagem (como em *A revolução eletrônica*, de 1970) e de uma imundice presente nas atividades políticas, tanto por parte do governo estatal como em organizações como as juntas sindicais (como em *Roosevelt after Inauguration*, de 1975). Um livro escrito posteriormente à redação desta carta, *Nova Express*, de 1963, apresenta a reprodução das palavras presentes nesta correspondência, trabalhadas de forma quebrada e aleatória. Este texto também será gravado em áudio no CD *Nothing Here But The Recordings*, de 1981, em que alguns ruídos são executados junto à leitura de Burroughs, que adiciona novos trechos a este primeiro esboço.

Assim, torna-se possível realizar uma aproximação entre este exercício de escrita e o trabalho ético das correspondências gregas e romanas. Se ~~[a~~] carta enviada para ajudar seu correspondente – aconselha-lo, exortá-lo, admoesta-lo, consolá-lo – constitui para aquele que escreve uma espécie de treino: um pouco como os soldados em tempos de paz se exercitam no manejo das armas (...)" (FOUCAULT, 2010a, p. 154), de maneira similar, Burroughs exercita seus pensamentos e sua escrita; os temas pelos quais sua existência reverbera e uma escritura que se desdobrará em outros arranjos e formulações.

A escrita aparece como função importante em um trabalho de si ao longo da antiguidade, o que se estende, como se mostrou aqui, pela troca de correspondências *beats*. Assim, a escrita

> (...) constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão de Plutarco, uma função *etopoiética*; ela é operadora da transformação da verdade em êthos (FOUCAULT, 2010a, p. 147).

Este trabalho ético dos *beats* poderia ser estendido para a própria escrita dos seus livros, e este aspecto será ressaltado mais adiante. Mas, aqui, o que salta aos olhos é esta elaboração de si que tem como centro descentralizado a prática dos amigos na troca de correspondências, e também na experiência do sexo (como em Ginsberg), na formação da escrita (como na relação Burroughs – Ginsberg – Kerouac – Carr ou Ginsberg – Kerouac) e da experimentação de estados alterados de consciência no uso das drogas (como na troca de correspondência entre Burroughs e Ginsberg a respeito da ayahuasca).

Estes amigos também compõem uma escrita juntos. Burroughs enviou todos os trechos que escreveu dos seus livros *Junky*, *Queer* e *Almoço Nu* a Ginsberg, Kerouac e outros amigos pedindo sugestões. Quando se fala de *Almoço Nu* esta relação parece mais intensa, a começar pelo título, que foi sugerido por Jack Kerouac e que, segundo Burroughs, significa –exatamente o que dizem suas palavras: Almoço NU – um momento paralisado no qual todos são capazes de enxergar o que está cravado na ponta do garfo –(BURROUGHS, 2005a, p. 245). Este momento é tratado por Burroughs – para citar uma expressão que ele mesmo utiliza – como um *desnudamento* das relações estadunidenses, isto é, para mostrar como funcionam em situações limítrofes as relações com drogas, médicos, psiquiatras ou gays, entre outros tipos de relações presentes no livro.

O interessante para este momento é observar a forma como o livro foi escrito e composto. *Almoço Nu* foi redigido na forma de *routines*, fragmentos esparsos e desconexos que rompem com uma linearidade, formando partes isoladas e juntas na composição. Algo como uma colagem de textos escritos. As *routines* são aglutinadas tanto por temas como por critérios pouco evidentes. Como se pode notar na aglutinação do trecho abaixo e o seguinte, onde se inicia uma nova *routine*:

> Trocando de pele em bordéis vagabundos onde meninas desonestas transmitem gonorreia em nome da casa 666, essas garotas não tem saúde alguma, são pura pingadeira, podres até a medula, ai, meu malogrado caralho (...). Lord Jim ficou amarelo-vivo sob a murcha e lúgubre lua matinal, como fumaça branca contra a luz do céu, e o vento frio de primavera açoita as camisas dos penhascos de calcário do outro lado do rio, Mary, e a aurora é partida ao meio como Dilinger fugindo da lei a caminho do biógrafo. Cheiro de neón. E gângsteres atrofiados, e o criminoso *manque* enfia o nariz dentro de um balde de amoníaco para ganhar coragem de assaltar a caixa de um banheiro público... ―Vai ser sopa", repete para si mesmo. ―É pegar e cair, digo, fugir" (BURROUHS, 2005a, p. 148).

O trecho que vem logo a seguir, depois de um breve espaço na página de papel que delimita o fim de um fragmento, se inicia da seguinte forma:

> Lider do partido (preparando outro *Scotch*): – O próximo tumulto será orquestrado como uma jogada de futebol. Importamos mil *Latahs* de primeira qualidade da Indochina, criados a osso moído... A única coisa que falta é um líder para essa unidade. – seus olhos esquadrinham a mesa (BURROUGHS, 2005a, p. 148).

A justaposição destes trechos não apresenta uma conexão clara. A fala do líder do partido segue por uma conversa com as personagens: Assecla, Bicha 1, Bicha 2 Benway, Nacionalista, Professor, *Junky,* Clem, Jody, Recitadora e Coro de Bichas. A discussão entre essas personagens passa pelos mais diversos temas, como a formação de motins, o *junky* vivendo às custas de um xarope para tosse e exames de sangue. No entanto, o personagem Jim Lee do primeiro trecho desaparece. O primeiro assunto não retorna em momento algum. Formam-se partes independentes que abrem um espaço para a invenção de sentidos do próprio leitor. Segundo o pesquisador Oliver Harris, ―A *routine* se torna autônoma. Independente tanto do autor ou do público [9]" (HARRIS, S/D, Kindle ebook, posição 451, tradução pessoal).

Esta autonomia do texto também pode ser notada em seu processo de confecção e lançamento editorial. Em uma edição comemorativa de 50 anos da edição de *Almoço nu*, os editores Oliver Harris e James Grauerholz afirmam que o próprio livro ―resiste ao conceito de um texto físico" (GRAUERHOLZ; HARRIS, 2005, p. 279). Se tomarmos,

[9] ―The routine turns autonomous, becomes as independent of author or audience as any text"

por exemplo, as primeiras edições publicadas pelas editoras Olympia Press, em 1959, e Groove Press, em 1962, veremos livros compostos de maneiras muito diferentes. As *routines* se deslocam, algumas desaparecem e outras novas surgem.

Durante o período de escrita do livro em Tânger, Burroughs redige uma carta para Allen Ginbserg em 6 de janeiro de 1955, descrevendo que a novela que estava escrevendo seria um livro em primeira pessoa com as impressões de Lee (personagem que é o próprio Burroughs) sobre a cidade de Tânger (cf. BURROUGHS, S/D). Em 7 de fevereiro de 1957, Burroughs conta que estava tentando fazer um livro que fosse uma história organizada, mas que não conseguia estruturar o enredo. Comenta ainda que os fragmentos que tinha conseguido escrever não seriam vendáveis. Envia também alguns textos que já havia escrito: ―Eu já te falei sobre o homem que ensinou seu cu a falar? Seu abdômem inteiro iria mover para cima e para baixo, cavar, peidar as palavras. Era diferente de tudo que eu já ouvi[10]" (BURROUGHS, S/D, Kindle ebook, posição 3587, tradução pessoal). Este trecho sobre o cu falante integraria o livro posteriormente, com algumas alterações. No entanto, Burroughs não estava contente com o amontoado de fragmentos que havia enviado ao amigo. Ao final da carta, relata:

> Ao mesmo tempo em que eu tento me pressionar para uma produção organizada, impor alguma forma ao material, ou até mesmo seguir uma linha (como a continuação de um romance), este esforço me catapulta em uma loucura onde um material extremo fica disponível para mim[11] (IDEM, posição 716, tradução pessoal).

Burroughs tentou lutar contra a forma que seu livro vinha ganhando incessantemente. Todas as cartas enviadas a Ginsberg a partir de então expressavam o seu desespero perante esta situação. Relatou mudança de planos, alterações de títulos e escritos descartados. Segundo Harris e Grauerholz, ―como a cada dia escrevia mais e tomava novos rumos, acabou perdendo a capacidade de gerenciar o caos das páginas datilografadas que se acumulavam em seu quarto com jardim no Hotel Muniriya de Tânger" (GRAUERHOLZ; MILES, 2005, p. 283). Soma-se a esta situação o uso constante de opiáceos, principalmente o eukodol, e as crises com a falta deles. O

[10] ―Did I ever tell You about the man Who taught his asshole to talk? His whole abdomen would move up and down, you dig, farting out the words. It was unlike everything I ever heard"

[11] ―At the same time when I try to pressure myself into a organizing production, to impose some form on material, or even follow a line (like continuation of a novel), the effort catapults me into a sort of madness where the most extreme material is available to me."

escritor também possuía alguns gatos perambulando em seu quarto, que passavam pelos papéis espalhando-os pelo quarto de forma aleatória. Segundo Burroughs, as partes do livro foram organizadas assim que datilografadas, na ordem que foram digitadas, encadeadas por –alguma espécie de magia" (IDEM, p. 287).

Como já foi dito, neste momento Burroughs estava em Tânger, e tinha uma das piores relações com os opiáceos em sua vida; ele definhava. Kerouac foi visitá-lo por conta desta situação e chegou a datilografar os dois primeiros capítulos dos escritos de Burroughs[12]. Os escritos esparsos foram encadeados assim que digitados com o auxílio de seus amigos Allen Gisberg, Brion Gysin e Sinclair Beiles[13]. Trabalho entre amigos para organização dos papéis perdidos, para datilografia, para o auxílio na sua relação com os psicoativos. Tudo isto também atravessado pela troca de correspondências na composição do livro, que neste caso se invertem em relação à primeira troca de cartas aqui apresentada: desta vez, foi Burroughs que requereu as sugestões do amigo, enviou fragmentos de textos redigidos e pediu auxílio em sua luta contra a forma de seu texto.

Junky é um livro bem diferente de *Almoço Nu*; com linguagem mais linear, trata de suas experiências com drogas nos EUA e na Cidade do México, e fora incentivado pelo reencontro com seu amigo de St. Louis, Kells Elvins. Viajando com a mulher para Cidade do México, Elvins encorajou Burroughs a escrever um livro sobre as suas experiências como um *junkie*, usando uma narrativa direta. Em 1950, durante uma visita feita a Elvins no Texas, Burroughs enviou uma carta a Ginsberg mencionando que estaria preparando uma novela.

A publicação deste livro pela Ace Books necessitou do auxílio de Ginsberg e de seu amigo Carl Solomon (a quem *O Uivo* é dedicado). Ginsberg e Solomon se conheceram no Instituto Psiquiátrico Presbiteriano de Nova York em 1949. Allen vivia em um apartamento frequentado por ladrões e *junkies* de todos os tipos, o que deixou o lugar cheio de prata roubada e mobílias de carvalho retiradas da entrada de condomínios. Um dia, achando que as coisas estavam muito perigosas, resolveu deixar o apartamento: roubou um carro e levou consigo os seus manuscritos e algumas das

[12]Kerouac chega a mencionar que teve pesadelos ao datilografar estes escritos, pela forma com que Burroughs introduz imagens estranhas, cruas e potentes (Cf. MILES, 1992, p. 79).

[13]Sinclair Beiles é um poeta sul africano que se envolveu com os *Beats* na França durante a estadia destes escritores no *Beat Hotel*, entre o final da década de 1950 e começo da década de 1960. Escreveu em companhia de Burroughs, Gregory Corso e Brio Gysin o livro *Minutes to Go*.

pratas. Durante o caminho, se deparou frente a frente com um carro da polícia, e virou para a primeira rua possível onde bateu em um poste. Conseguiu fugir, mas sem os seus óculos (que voaram para fora do carro), e não conseguiu recolher os seus manuscritos, deixando rastros que levaram a polícia até ele. Por intermédio de alguns poucos professores amigos da Universidade de Columbia ele conseguiu a internação ao invés da detenção (cf. WILLER, 2010).

Conheceu então Solomon. ―Ao se verem pela primeira vez se apresentaram como personagens de Dostoiévski: ‗Quem é você? ‘ ‗Eu sou Michkine‘(Ginsberg); ‗Eu sou Kirilov‘(Solomon)" (WILLER, 2010, p. 65), identificando-se como os personagens de *O Idiota* e de *Os Demônios*, respectivamente. Assim, deram início a uma profunda amizade. Passavam horas juntos se perguntando qual era a autoridade possível dos psiquiatras. Solomon passava por tratamentos intensos de medicações e processos de eletrochoque. Ginsberg escapou da internação ao prometer ao médico que se tornaria heterossexual. Este acontecimento aponta para a qualificação da homossexualidade enquanto doença por parte das instituições psiquiátricas. Também é importante ressaltar que Ginsberg teve alguns problemas em se relacionar com o seu sexo no final dos anos 1940 e no começo do ano 1950, assim, sua promessa não era mero argumento para se escapar da internação. Burroughs sempre o criticara por estes conflitos, apontando que deveria seguir a si mesmo e descartar as construções médicas e sociais[14]. Ginsberg de fato abandonou essa corda bamba depois de algum tempo, principalmente por meio das experiências construídas junto a seus amigos, uma elaboração ética junto à experimentação do sexo.

Solomon foi trabalhar na Ace Books quando saiu da internação, e foi o responsável por adquirir os direitos do livro *Junky.* A publicação também só foi viabilizada porque Ginsberg trabalhou como agente literário do livro, se esforçando para

[14] Muitos momentos destas críticas aconteceram quando Burroughs, Ginsberg e Kerouac moraram juntos. Naquela época, Burroughs passava algumas horas do dia sentado em uma poltrona, escutando seus amigos fazerem associações livres. Ginsberg relata: ―Passei um ano falando, fazendo associações livres no sofá todos os dias enquanto Burroughs se sentava e escutava. Realmente explorei uma grande parte da minha mente e então comecei a explorar algumas emoções. Me lembro de explodir em lágrimas um dia até não aguentar mais e dizer: ‗Ninguém me ama!‘. Foi necessário uma boa dose de paciência do Bill para ele ficar sentado lá por um ano até eu pôr a nu medos muito frágeis, sensíveis e privados. Ele era um professor muito dedicado e generoso nesse sentido. Jack gastou um bom tempo nesse mesmo relacionamento com o Bill, sendo psicanalisado ou psicoterapizado, como você queira chamar, nós não tínhamos que usar essas categorias, simplesmente o Bill ficou sentado nos escutando por um ano. Burroughs muito acuradamente previu que o Kerouac ia se mover em círculos concêntricos ao redor de sua mãe até não ser mais capaz de se afastar três metros de casa" (GINSBERG, 2013, p. 314).

conseguir a publicação do amigo. Este trabalho de agente literário também foi necessário para a publicação de *Almoço Nu*, neste caso, também com o auxílio de outros amigos de Burroughs, como Brion Gysin.

Burroughs escreveu dois de seus livros mais importantes (a primeira publicação *Junky* e o livro de maior propagação após o lançamento, *Almoço Nu*) a partir de temas da sua própria vida. De um lado, *Almoço Nu* é composto com os temas que vivenciou, sejam estes a drogas ou a psiquiatria; de outro, Burroughs interfere no texto introduzindo passagens em primeira pessoa e deslocando o sujeito das frases para si mesmo. Acrescenta também passagens da personagem William Lee, que é o próprio Burroughs. Já em *Junky*, com sua narrativa mais linear, relata as suas experiências com as drogas (morfina, heroína, cocaína, maconha, peiote, nembutal, anti-histamínicos, benzedrina, etc.) e o submundo onde esta vida emerge. Nota-se o tom pessoal em qualquer passagem do livro, como por exemplo, em um trecho que narra sua relação com a autobiografia do ladrão Jack Black, durante a sua juventude:

> Nessa época, andava imensamente impressionado com a autobiografia de um ladrão, chamada *You can´t win*. O autor afirmava ter passado boa parte da vida na cadeia. Para mim isso parecia ótimo, em comparação com o tédio de um subúrbio do Meio-Oeste, onde qualquer contato com a vida era vetado (BURROUGHS, 2005, p. 51).

Esta escrita que parte de si é a tônica que perpassa todos os escritores *beats*. No filme *O Uivo*, o personagem que representa Ginsberg[15] comenta:

> Todos falamos entre nós, temos um entendimento comum, dizemos o que queremos. Falamos dos nossos olhos do cú, falamos dos nossos caralhos, falamos sobre quem fodemos na noite passada, ou quem vamos foder amanhã, ou em que tipo de romance estamos, ou sobre quando nos embebedamos e nos enfiaram um cabo de vassoura no cú no Hotel Ambassador em Praga. Quer dizer, toda a gente conta isso aos amigos, certo? Então, a questão é: o que acontece quando se faz uma distinção entre aquilo que você conta ao seus amigos e o que você conta à sua musa? O truque é derrubar essa distinção. Abordar a sua musa tão francamente quanto falar consigo mesmo ou com seus amigos (EPISTEIN; FRIEDMAN, 2010, Vídeo).

[15]É importante frisar que o texto do filme foi retirado de entrevistas reais de Allen Ginsberg.

Trata-se de uma escrita franca em relação à própria existência, o que implica que a produção artística e vida estejam imbricadas, e que a arte seja o testemunho da vida. Assim, Jack Kerouac escreve *On the Road* a partir das viagens que fez com o seu grande amigo Neal Cassidy e seus encontros pela estrada, suas bebedeiras, o uso de maconha e o mundo do *jazz*. Neal Cassidy escreve seu único livro, *O primeiro terço*, sobre a sua própria infância. Da mesma maneira, poder-se-ia citar todos os livros destes escritores. Como perceberam os ensaístas Leonardo Fróes (1984) e Cláudio Willer (1984), este tom pessoal na escrita tinha por intenção a ultrapassagem de possíveis cisões entre a produção artística e a vida.

Gregory Corso[16], outro poeta *beat*, referindo-se aos poetas estadunidenses de sua geração e principalmente ao seu próprio trabalho, formulou a expressão que dá a tônica destes escritores: ―É o poeta, hoje, e não o poema que deve transformar-se em uma obra de arte" (CORSO, 1968, p. 216). Poesia que é compreendia por estes escritores não como a escrita arranjada em versos, mas como o próprio trabalho literário sobre as palavras – o próprio Burroughs afirma a impossibilidade de separação entre poesia e prosa (cf. BURROUGHS in: LOPES, 1996, p.78).

Para que o poeta se torne obra de arte, é preciso ser ―portador de uma verdade" (CORSO, 1968, p. 212), o que implica em uma coerência entre a produção da literatura e o estilo de vida daquele que escreve. Tanto da vida, quanto da literatura tem que emanar uma verdade, que não é um universal, mas o singular, aquilo que é próprio a cada um. Verdade esta que também não se confunde com os consensos estabelecidos de uma época, mas os viola, criando a partir de si um ―novo mundo – que não existe, a menos que o crie" (IDEM, p. 214). E exatamente esta criação de um novo mundo, do escritor como aquele que irá expressar um estilo de vida outro em relação à sociedade que vive, fará com que para ele ―não [haja] sociedade alguma" (IBIDEM, p. 217), esteja sempre em uma ―margem necessária" (IBIDEM, p. 216).

Fazer da vida uma obra de arte é também uma expressão largamente utilizada por Michel Foucault para se referir às *estéticas da existência*. Em *A coragem da verdade,* o filósofo francês esboça uma hipótese a respeito da possível relação entre arte e vida, ou da vida como obra de arte, a partir do aparecimento da noção, no final do

[16]Uma análise mais adensada sobre a relação entre Corso e a ética *beat* está presente no fim deste subcapítulo.

século XVIII e decorrer do século XIX, de ―vida artista" (FOUCAULT, 2011b, p. 164). Esta noção

> é a idéia, moderna creio, de que a vida do artista deve, na forma mesma que ela assume, constituir um testemunho do que é a arte em sua verdade, Não somente a vida do artista deve ser suficientemente regular para que ele possa criar a sua obra, mas sua vida deve ser, de certo modo, uma manifestação da própria arte em sua verdade (IDEM, p. 164)

A afirmação de Foucault a respeito da emergência da noção de vida artista em meio à produção artística dos séculos XVIII e XIX se aproxima da escrita *beat* como testemunho de um estilo de vida. As formulações de Corso a respeito da necessidade do artista ser portador de uma verdade para que ele mesmo seja sua obra de arte vão de encontro com a ideia de que a vida deve ser ―manifestação da própria arte em sua verdade".

Foucault prossegue sua análise calcando que a ideia de vida artista repousa em dois princípios. O primeiro: ―a arte é capaz de dar à existência uma forma em ruptura com toda outra, uma forma que é a verdadeira vida" (IBIDEM, p. 164). E o segundo, de que ―se ela tem a forma da verdadeira vida, a vida em contrapartida, é caução de que toda obra, que se enraíza nela e a partir dela, pertence à dinastia e ao domínio da arte" (IBIDEM, p. 164). A capacidade da arte dar à existência uma forma, e uma forma em ruptura com a sociedade, pode remeter diretamente à ―margem necessária" da entrevista de Corso, e ainda de que a produção da própria arte é uma técnica de produção da própria vida. Assim, a vida artista é ―condição da obra de arte, autenticação da obra de arte, obra de arte ela própria (...)." (FOUCAULT, 2011b, p. 164).

O historiador da arte Giulio Argan também enfatiza esta relação entre obra de arte e vida como referência para a constituição da arte moderna: ―(...) insiste-se sobre o conceito de ―estilo', que vale tanto para a arte quanto para as maneiras de viver: a arte é concebida, mais que como algo raro e precioso, como modelo de existência (...)" (ARGAN, 2010, p. 450). Estilo como prática da composição da obra de arte e como elaboração da própria vida.

As *estéticas da existência* em meio à arte aparecem brevemente em uma entrevista concedida por Foucault a Herbert Dreyfus e Paul Rabinow:

> o prazer por si pode perfeitamente assumir uma forma cultural, como o prazer pela música. E deve-se compreender que trata-se, nesse caso, de alguma coisa muito diferente do que considera-se interesse ou egoísmo. Seria interessante verificar como, nos séculos XVIII e XIX, toda uma moral do ―interesse" foi proposta e inculcada na classe burguesa – por oposição, sem dúvida, a todas as artes de si mesmo que poder-se-iam encontrar nos meios artísticos-críticos; a vida ―artista", ―dandismo", constituíam outras estéticas da existência opostas às técnicas de si que eram características da classe burguesa"[17] (FOUCAULT, 1984, p. 344).

Foucault escreve a expressão *estéticas da existência* no plural, sinalizando para a multiplicidade de formas que a construção de uma vida como obra de arte pode assumir. Também sinaliza nessa passagem a produção ético-estética da vida em meio a circuitos artístico-críticos nos séculos XVIII e XIX, tal qual em *A coragem da verdade*. Por fim, este trecho evidencia a produção de uma vida como obra de arte em oposição à constituição das técnicas de si da classe burguesa. *Estética da existência* aparece como não conformidade, não padronização. Assim, segundo o filósofo Guilherme Castelo Branco:

> A estética da existência tem no seu campo de ação e de reflexão, uma forma de vida não assujeitada, não conformada como formas de vida padronizadas pelas classes pequeno-burguesas e burguesas, todas elas cerrando força no individualismo, nos interesses familiares, na obsessão pela segurança patrimonial, médica, policial, educacional, etc. Estética da existência e vida não-conformada, portanto, estão sempre juntas (CASTELO BRANCO, 2009, p. 144).

Pode-se observar que o trabalho ético iniciado na esfera da subjetividade assume uma forma de resistência ao poder, uma forma de luta, o que se caracteriza como uma atitude política. Para Foucault (1995), existem três formas de lutas: contra a dominação

[17] ―Le plaisir à soi peut parfaitement prendre une forme culturalle, comme le plaisir à la musique. Et il faut bien comprendre qu'il s'agit là de quele chose de bien diffèrent de ce qu´on apelle l'intéret ou l'egoisme. Il serait intéressant de voir comment, au XVIII et au XIX siécle, toute une morale de l'―interét" a été proposée et inculquée dans la classe bourgeoise – par la opposition sans doute à ces autres arts de soi-même qu'on pouvait trouver dans les milieux artístico-critiques; et la vie ―artiste", le ―dandysme" ont constitué d'autres esthéthiques de l'existence opposées aux techniques de soi qui étaient caractéristiques de la culture bourgeoise." Utilizo a tradução de Guilherme Castelo Branco in: CASTELO BRANCO, 2009, p. 143.

(étnica, religiosa ou social), contra as formas de exploração (o que separa o indivíduo daquilo que ele produz) e as lutas contra a sujeição (contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, lutas que questionam o estatuto do indivíduo). Estas três formas de lutas sociais podem ser encontradas tanto separadas quando misturadas. Entretanto, segundo Foucault, mesmo quando misturadas alguma delas costuma prevalecer.

O terceiro tipo de lutas nos leva diretamente à invenção da vida na dimensão da subjetividade, que não deve ser confundida com egoísmo, como sinalizado acima. Trata-se de que "temos que procurar elaborar formas de vida livres e autônomas dentro de sistemas sócio-políticos que trabalham incessantemente para submeter as pessoas a práticas divisórias, disciplinares, individualizantes, normalizantes, com o auxílio de técnicas e de conhecimentos científicos" (CASTELO BRANCO, 2008, p. 6). As resistências no campo da subjetividade inventam novas formas de vida em confronto com as existentes em seu tempo, dão forma a outros tipos de relações entre as pessoas que se lançam nesta empreitada. Um pouco como realizaram os *beats* ao se lançarem em experiências com o sexo, outros tipos de relação com as substâncias psicoativas, com a linguagem; tudo isso atravessado por relações de amizade.

A invenção de um outro tipo de vida aparece em uma breve passagem do texto "The Retreat Diaries", de William Burroughs (1984), presente no livro *The Burroughs File*. Nesta passagem, Burroughs compara o trabalho do artista ao trabalho do guerreiro, a partir de uma reflexão da personagem Don Juan do livro *Tales of Power*, de Carlos Castaneda. A primeira afirmação desta passagem é a de que, para se tornar um guerreiro, é necessário um treinamento: "O objetivo deste treinamento é produzir um guerreiro impecável – isto é, um ser que está a todo o momento na posse de si mesmo[18]" (BURROUGHS, 1984, p. 190, tradução pessoal). É preciso um treinamento para se tornar um guerreiro que tenha a posse de si mesmo, posse esta que implique em expressar "a totalidade de si mesmo[19]" (IDEM, p. 190). Neste sentido, o guerreiro é aquele que "nem busca, nem admite mestres[20]" (IBIDEM, p. 190). O guerreiro também não o é necessariamente por toda vida, não se trata de uma essência. As expressões que

[18] "the aim of this training is to produce an impeccable warrior – that is, a being who is all the times completely in possession of himself"

[19] "the totality o himself"

[20] "neither seeks nor admits masters"

Burroughs utiliza no decorrer do texto são –Caminho do guerreiro[21]" e –estado guerreiro[22]", o que qualifica esta elaboração como um tipo de treino, trilhas a serem percorridas e exploradas. Trata-se de caminhos abertos para um exercício que não cessa.

Para explicar melhor o estado guerreiro, Burroughs situa duas noções: *tonal* e *nagual*. *Tonal* –é a soma da percepção e do conhecimento de qualquer indivíduo, tudo o que ele pode falar sobre e explicar, inclusive o próprio ser físico[23]" (IBIDEM, p. 190). *Nagual* é –tudo que está fora do tonal: o inexplicável, o imprevisível, o desconhecido. O nagual é tudo aquilo que não pode ser explicado, mas apenas testemunhado[24]" (IBIDEM, pp. 190-191). *Nagual* é também, para Burroughs, uma zona de desmesura, tudo aquilo que não pode ser controlado, como as experiências com drogas, com sexo e com os sonhos. Uma irrupção repentina de *nagual* em *tonal* pode ser letal, acarretar na própria morte. Tanto *tonal,* quanto *nagual* são inerentes à vida, forças que a atravessam e das quais não se pode desprender completamente; são um fato da existência.

O caminho do guerreiro, o seu treinamento, é o trabalho incessante para tomar contato com *nagual*. O próprio contato com *nagual*, pela sistematização de Burroughs, é o treino para o estado guerreiro. Para isto, é necessário ter uma companhia, não se pode estar sozinho. Esta companhia pode ser a de um professor, mas um professor que não pode fazer muita coisa além de –mostrar para o estudante como alcançar o desconhecido[25]" (IBIDEM, p. 191). No entanto, como não se pode prever o que ocorre no encontro de cada um com *nagual*, uma vez adentrado este campo, a relação é singular e o trabalho é solitário. O importante é destacar que o caminho do guerreiro tem de estar imerso em algum tipo de relação.

O final do texto revela que o artista tem que realizar o trabalho para chegar ao estado guerreiro, isto porque –o papel do artista é fazer contato com *nagual* e trazer uma

---

[21] –Warrior's path"

[22] –Warrior's state"

[23] –is the sum of any individual's perception and knowledge, everything he can talk about and explain, including his own physical being"

[24] –everything outside *tonal*: the inexplicable, the unpredictable, the unknown. The *nagual* is everything that cannot be explained, but only witnessed"

[25] –show the student how to reach de unknown"

parte disto de volta para *tonal* na forma de pintura, escultura, filme ou música[26]" (IBIDEM, p. 191). Para Burroughs, o artista precisa de um treinamento, precisa se tornar guerreiro para que consiga manter um forte contato com *nagual* e cumpra a sua tarefa. A arte deve buscar algo em *nagual* para que venha a *tonal*, no entanto, este algo não é uma explicação ou uma razão, mas o resultado da própria experiência em contato com a desmesura e o desconhecido. Se o contato com *nagual* é o próprio treino para o estado guerreiro e a obra é o resultado final deste contato, o processo de invenção artística é o treino para elaboração deste estado, uma elaboração de uma subjetividade guerreira.

Tonal é a parte da vida capaz de dar forma a algo, mas o artista tem que viver em relação a *nagual*, e a arte deve ser parte do próprio treino para este contato incessante. Uma relação entre mesura e desmesura que não busca o meio do caminho entre as duas partes, mas uma relação constante. Burroughs trata a arte como um treino para o estado de guerreiro, no entanto, situa que, apesar de buscar estas formulações em Don Juan, ele não oferece nenhum tipo de solução final ou iluminação, mas apenas um dos caminhos.

Esta passagem do texto é breve, muito condensada, não muito elaborada, e deixa uma série de questões sem resolução, o que torna praticamente impossível uma maior sistematização desta questão. No entanto, o que é interessante neste breve trecho é a formulação de Burroughs de que a arte deve estar sempre em contato com uma zona desmedida, e que deve ganhar alguma forma em um trabalho para que aquele que o realize se lance em um estado que não admite nem busca mestres. No entanto, a literatura *beat* pode ser lida por meio desta elaboração de Burroughs. Pode-se voltar às correspondências e olhar para a carta que Ginsberg manda a Burroughs pedindo "ajuda" para o amigo pelo amedrontamento causado no contato com a ayhuasca, situação que pode ser vista como um encontro com a força *nagual*. Encontro que, com auxílio das correspondências, acarreta em uma elaboração ética que ganha forma em um livro constituído pela própria troca de cartas.

A produção de uma vida que não busca nem admite mestres, e a discussão trazida até aqui sobre a elaboração de si mesmo como uma obra de arte, nos levam a

[26] "the role of the artist is to make contact to *nagual* and bring a part of it back to *tonal* in paint, sculpture, film, or music."

outro texto de Michel Foucault (2000), intitulado ―O que são as luzes?”. Neste texto, a modernidade para o filósofo francês é apresentada como uma atitude, isto é:

> um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir, que tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamava de *êthos* (FOUCAULT, 2010, p. 342).

A respeito desta atitude de modernidade, inicia o escrito investigando o artigo de Kant ―Was it Aufklärung”, observando que esta atitude está vinculada a uma saída da menoridade, em Kant, que é ―um certo estado da nossa vontade que nos faz aceitar a autoridade de algum outro para nos conduzir nos domínios em que convém fazer uso da razão” (IDEM, p. 337). Estamos no estado de menoridade, segundo a leitura de Foucault de Kant, por exemplo, quando um livro toma o lugar do entendimento, ou quando um orientador espiritual da consciência ou um médico decide a nossa própria dieta. A saída deste estado se configura como uma atitude, uma tarefa inserida no campo da ética. Não se pode sair da menoridade a não ser que ocorra uma mudança ―que o sujeito operará em si mesmo” (IBIDEM, p. 338). Estas passagens situam a atitude de modernidade como uma atitude que, como diria Burroughs, ―não busca nem admite mestres” em uma elaboração ética.

Apesar da discussão de ―O que são as luzes?” se iniciar pela reflexão do texto de Kant, a atitude de modernidade é sintetizada por Foucault na figura de Baudelaire, ―uma das consciências mais agudas da modernidade” (IBIDEM, p. 342). A partir da análise dos ensaios ―O pintor da vida moderna” e ―Do heroísmo da vida moderna”, de Baudelaire, Foucault observa que a atitude de modernidade é uma atitude de ―‘heroificar o presente‘” (IBIDEM, p. 342), o que não implica em reconhecer e aceitar o presente, mas manifestar uma atitude em relação à atualidade.

No entanto, esta heroificação é irônica, por que ―o pintor moderno por excelência é aquele que, na hora em que o mundo inteiro vai dormir, se põe ao trabalho e o transfigura” (IBIDEM, p. 343). O alto valor que se atribui ao presente não esta separado de imaginá-lo de forma diferente do que ele é, ―a extrema atenção com o real é confrontada com a prática de uma liberdade que, simultaneamente, respeita esse real e o viola” (IBIDEM, p. 344).

A atitude de modernidade, observada em Baudelaire, vai além da relação com o tempo presente, por que é preciso também uma relação consigo mesmo, um tipo de ascetismo, ―tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura" (FOUCAULT, 2010, p. 344). A este tipo de ascetismo Baudelaire dá o nome de dandismo, ―uma instituição à margem das leis, [que] tem leis rigorosas a que são submetidos todos os seus adeptos, quaisquer que forem, aliás, a audácia e a independência de seu caráter" (BAUDELAIRE, 1995, p. 870). Foucault não cita diretamente passagens sobre o dandismo, mas a seção de ―O pintor da vida moderna" que recebe este título está lotada de expressões que implicam tanto em se desgarrar de uma heteronomia quanto elaborar a si mesmo, como por exemplo: ―É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca de felicidade a ser encontrada em outrem(...)" (BAUDELAIRE, 1995, p. 871). Baudelaire chega até mesmo a falar que o dandismo implica em um trabalho similar ao que realizavam os estóicos, filósofos pesquisados por Foucault em *A hermenêutica do sujeito* a respeito da temática do cuidado de si e da elaboração ética.

Um último ponto sinalizado por Foucault é o de que a heroificação irônica do presente não aparece em Baudelaire na própria sociedade, nem no corpo político. A atitude de modernidade, para Baudelaire, só pode ser produzida em um lugar outro que o poeta chama de arte.

A atitude de modernidade como uma elaboração de si em direção à saída de um estado de heteronomia se aproxima da sistematização do guerreiro em Burroughs. Sua relação de violação com o real está muito próxima também do que Corso formula como a ―margem necessária" do poeta em relação à sociedade em que vive, assim como da necessidade do poeta de transfigurar o mundo por meio da criação de um novo mundo que é a expressão de seu próprio estilo de vida.

Pode-se observar isto pelo modo como os *beats* experimentaram o sexo de uma forma outra em relação às convenções de sua sociedade, borrando as fronteiras entre o sexo e a amizade. A própria violação do real entra em choque muitas vezes com as instituições, tal como no processo de censura dos livros *beats* por obscenidade, pela expressão franca de temáticas vinculadas ao sexo. Os *beats* também inventaram outras relações com o uso de substâncias psicoativas, tal como expresso parcialmente até aqui

pela relação amistosa tanto no uso, quanto na forma de tratar do tema, e este ponto será ainda mais desenvolvido no próximo capítulo.

Assim,

> Como alerta Foucault, inspirado em Kant, os sujeitos podem se ultrapassar, podem sair da menoridade, assumir o risco de pensarem por si próprios, propor para eles mesmos e para os outros novas formas de viver; ademais, assumindo o uso livre e autônomo da razão, os sujeitos históricos, na modernidade, podem ter o equipamento e os instrumentos para o exercício independente, não heterônomo, da ética, da política e da revolução, ainda em vigor na atualidade (CASTELO BRANCO, 2009, p. 149).

No entanto, se até aqui se mostrou uma relação entre *beat* e arte moderna, por meio de uma elaboração ético-estética, de uma atitude de modernidade, é preciso também observar a arte moderna como um período histórico para sinalizar algumas diferenças. É neste contexto que surgem as vanguardas artísticas:

> O *Futurismo Italiano* é o primeiro movimento que se pode chamar de vanguarda. Entende-se, com este termo, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica (ARGAN, 1992, p. 310).

A análise desta pesquisa não será realizada pela noção de ideologia, como aponta Argan, mas pela subversão radical da cultura e dos costumes sociais, junto a críticas de tradições anteriores. Como constituição das vanguardas vemos, no século XX, na Europa, o aparecimento de formas artísticas nos quadros do futurismo, expressionismo, cubismo, cubo-futurismo, do Dadá ou do Surrealismo. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1972), as vanguardas se expressam no culto a valores estranhos, desenvolvidos a partir de uma forma agressiva manifesta em um antilogismo. Valores que serão os do primitivismo, negrismo, da loucura, da magia, da imaginação sem fio, etc.

Cada uma destas formas artísticas apresentou seus manifestos particulares, que continham valores e proposições a respeito de como a arte deveria ser feita para que se realizasse de maneira verdadeira. Outra característica deste tipo de escrito é um ataque à

cultura oficial, ao modo de vida burguês ou civilizado e à arte como até então estabelecida. Podemos ver estas expressões em um manifesto cubo-futurista (movimento Russo) datado de 1912, assinado por Burliúk, Kruchenik, Maikovski e Khlebnikov, intitulado *Bofetada no gosto público.*

> (...) *Ordenamos* que se respeite o *direito* dos poetas:
>
> 1. a ampliar o *volume* do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas(neologismos);
>
> 2. a odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós;
>
> 3. a repelir com horror da própria fonte altaneira a coroa daquela glória barata que fabricaste com as escovas de banho;
>
> 4. a estar fortes sobre o escolho da palavra ―nós‟ num mar de assobios e indignações (In: TELES, 1972, p. 98).

Ficam explicitadas as características da recusa àquilo que estava posto antes, da indignação para com a coroa e a realeza (o que, no caso russo, expressa uma crítica direta ao czarismo) e a uma forma específica de se fazer arte, ligada à liberdade de criar palavras arbitrárias típica dos neologismos. Um jeito de fazer arte que se encantou com a revolução de outubro de 1917 e teve um cruzamento com o comunismo.

Outro exemplo seria o futurismo italiano, que, entusiasmado pela modernização e pelo desenvolvimento técnico que o seu mundo vivia, rejeitou tudo aquilo que considerava antigo e velho. ―Os museus são como os cemitérios", em palavras próprias de Marinetti. Defenderam o patriotismo e as guerras como a única higiene do mundo. Ansiavam pela a criação de um homem novo, o homem mecânico, cuja criação deveria ser responsabilidade do futurismo. Em um de seus manifestos, apresentam um relato claro de como a arte deveria proceder para se vincular à novidade do mundo que ansiavam realizar.

> 1. É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem.
>
> 2. Deve-se usar o verbo no infinito para que se adapte elasticamente ao substantivo e não se submeta ao eu do escritor que observa ou imagina, (...)
>
> 3. Deve-se abolir o adjetivo para que o substantivo desnudo conserve a sua cor inicial (...)
>
> 4. Deve-se abolir o advérbio (...) (In: TELES, 1972, p. 70).

Apresentam-se as caracterizações para a configuração de uma forma poética, por meio de itens elencados, como no caso cubo-futurista. Mas este movimento é o oposto de seu parente russo, e por todo este entusiasmo com a velocidade técnica, da guerra e dos valores do patriotismo, acaba na defesa do fascismo italiano de Mussolini.

São dois exemplos de como os manifestos vanguardistas do início do século XX apresentaram formas de como se fazer arte. Nem todos os manifestos apresentam essa elaboração clara e prescritiva dos dois exemplos. O próprio *bofetada no gosto publico* é muito mais aberto do que o ―manifesto futurista" de Marinetti. De qualquer forma, é sempre uma exaltação de valores, princípios ou normas específicos para com a atividade artística.

Os *beats* nunca escreveram nenhum tipo de manifesto, o que os afasta destas formas prescritivas das vanguardas, mas ainda assim se aproximam de outros movimentos deste período. Para se compreender quais as possíveis relações entre *beat* e a arte de vanguarda, é preciso se deter mais atenciosamente à emergência do Dadá e do Surrealismo. O primeiro nasceu quase simultaneamente em Zurique, a partir da formação do Cabaret Voltaire, e nos EUA, com Duchamp e Picabia (e logo se somaria Man Ray). O segundo emerge de uma decorrência de discussões e lutas no interior do próprio Dadá.

No Cabaret Voltaire, fundado por Hugo Ball, o que estava em jogo era a apresentação de uma série de *happenings* com a intenção de chocar o público ali presente. Havia declamação de poesias sobrepostas a outros sons e ruídos, formando uma colagem sonora. Outro exemplo eram as danças Dadá, realizadas utilizando máscaras confeccionadas por Marcel Janco, com a intenção de imprimirem um efeito selvagem.

Hans Ritcher (1993), em *Dadá: arte e anti-arte*, sugere que o Dadá não apresentava princípios claros para sua formação, não existia algo como um programa para a arte. Haveria então uma *ética artística*, que sofreria variações a partir da decorrência deste tipo de arte por diversos países. O manifesto Dadá de 1918, assinado por Tristan Tzara, poeta Dadá, inicia da seguinte forma:

> Para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C, fulminar 1, 2, 3, enervar e aguçar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a, b, c, assinar,

> gritar, blasfemar, arrumar a prosa sob uma forma de evidência absoluta, irrefutável, provar seu *non plus ultra* e sustentar que a novidade assemelha-se à vida como a ultima aparição de uma galinha prova a existência de Deus.(...)
>
> Eu escrevo um Manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios (...) (In: TELES, 1972, p. 108).

Este primeiro trecho expressa com precisão o comentário de Hans Ritcher. Como uma expressão radical de seu tempo, no interior deste período de vanguardas artísticas, o Dadá surge como uma força que nega todas as formas de artes anteriores (assim como todas as vanguardas fizeram), mas nega também a própria base sólida que sustenta as práticas das vanguardas, esta forma que se dá no desenrolar de manifestos que enumeram princípios, valores ou formas de se fazer arte muito específicas. Assim, o manifesto Dadá aparece como um anti-manifesto, arruinando qualquer função programática deste tipo textual.

Quando este texto se volta à arte, não traz nenhuma série de itens a se cumprir, e sim, uma chuva de expressões contra a moral, deixando claro que, quanto à arte, ~~o~~ artista a faz para si, uma obra compreensível é produto de jornalista (...)" (IDEM, p. 114). Portanto, afirma-se a arte como expressão de singularidade. A última expressão do manifesto é ~~d~~adá:vida" (IBIDEM, p. 114), apontando que a arte Dadá se vinculava à própria existência.

O elemento mais importante nesta expressão singular é o acaso ou a espontaneidade. Segundo o mesmo Hans Ritcher (1993), esta expressão do acaso só pode ser encontrada junto ao seu par oposto, o anti-acaso: o não e o sim de mãos dadas. Neste tipo de trabalho surgem então as colagens e as *frottages*, como forma de negação a um modelo de racionalidade e de arte como até então estabelecidos.

Acaso e anti-acaso andam de mão dadas porque a manifestação do primeiro necessita de um trabalho posterior a partir do outro elemento. É preciso que o acaso ganhe uma forma, e para isso é necessário um esmero, um trabalho paciente. A *frottage*, por exemplo, constitui uma técnica que utiliza lápis ou alguma outra ferramenta para se deixar marcas de uma superfície texturizada. Após este processo, observa-se as revelações do acaso para um trabalho artístico rigoroso. Executa-se um labor paciente

que, na percepção da revelação trazida pelo acaso, dê uma forma a esta percepção. Encontramos esta técnica no artista plástico Max Ernst[27].

Max Stirner (2003), em "arte e religião", aponta para uma conversa entre estas duas áreas em mútua produção. A arte produz um objeto para contemplação e adoração, e por isso se vincula à religião e segue como sua companheira, dando forma e materialidade a um ideal intermediado pela figura do gênio criativo.

> "Sim, é precisamente isso, essa é a figura da perfeição, a expressão da nossa aspiração, a boa nova (Evangelho) trazida pelos nossos batedores há muito enviados em missão sobre as questões do nosso espírito sedento de apaziguamento", exclama o povo perante a criação do gênio, caindo em adoração! (STIRNER, 2003, p. 68).

Duchamp realiza um trabalho sobre objetos industrializados, de rodas de bicicletas a escorredores de garrafas, para organizar uma nova composição. O mais famoso destes trabalhos é *A fonte,* um mictório branco comum com a assinatura de um nome qualquer (R. Mutt). "(...) Ao colocar uma assinatura, ele quis dizer que aquele objeto não tinha um valor artístico em si, mas assumi-o a partir do juízo formulado por um sujeito" (ARGAN, 1992, p. 358). Este tipo de invenção ridiculariza o próprio objeto de arte exposto em galerias para a adoração do público. É contra o próprio objeto de arte que se voltam os esforços de Duchamp.

A respeito das afirmações de Stirner, pode-se mesmo estabelecer uma relação entre Duchamp e este pensador libertário. Leitor ávido de Max Stirner, Duchamp menciona em várias entrevistas tê-lo lido e relido com prazer. Como mencionado, o seu urinol era assinado por R.Mutt. "Basta pronunciar este nome inglês em voz alta para que surja a palavra *Armut*, cujo significado em língua alemã, que Duchamp conhecia bem, é 'pobreza'. Ora, este é um dos principais conceitos do livro de Stirner [*O Único e Sua Propriedade*]" (BRAGANÇA, 2004, p. 315).

A força do Dadá se encontra então nestas expressões artísticas que se voltam contra a racionalidade e a transcendentalidade do objeto, introduzindo uma busca e um trabalho que olham para as possibilidades do acaso e de uma espontaneidade artísticas.

[27] Cabe lembrar que Max Ernst passa tanto pelo movimento Dadá quanto pelo Surrealismo.

Neste sentido, Tristan Tzara também desloca o pensamento de uma poesia que se busca no texto para uma poesia que deve ser observada na vida.

> A poesia que não se distingue das novelas senão pela sua forma exterior, a poesia que expressa sejam idéias, sejam sentimentos, não interessa a ninguém. Eu oponho a ela a poesia atividade do espírito. Fica perfeitamente admitido hoje em dia que se pode ser poeta sem haver jamais escrito um verso, e que existe uma qualidade de poesia na rua, num espetáculo comercial, etc. não importa onde; a confusão é grande e é poética (TZARA apud TELES, 1972, p. 104).

Trata-se de observar a poesia como atividade que se volta para si, poesia como atividade do espírito, a poesia que não deve ser mera ornamentação.

Do Dadá deriva outra expressão artística do período das vanguardas, o Surrealismo. Nasce de uma discussão entre Tzara e André Breton sobre delimitar ou não delimitar o que seria arte. O *manifesto surrealista* de 1924, assinado por Breton, faz uma exaltação do sonho, da descoberta do inconsciente por Freud, da loucura e das formas que possibilitam a aparição destes elementos na arte.

> Mandem trazer algo com que escrever, depois de se haverem estabelecido em um lugar tão favorável quanto possível à concentração do espírito sobre si mesmo. Ponham-se no estado mais passivo ou receptivo que puderem. (...) Escrevam depressa, sem um assunto preconcebido, bastante depressa para não conterem e não serem tentados a reler. A primeira frase virá sozinha, tanto é verdade que a cada segundo é uma frase estrangeira ou estranha a nosso pensamento consciente que só pede para exteriorizar (In: TELES, 1972, p. 146).

Neste trecho do manifesto, Breton observa uma das possíveis formas de escrita que poderiam fazer uma ligação entre aquilo que se apresenta como inconsciente e o mundo tido como real, uma conexão entre o imperceptível da inconsciência para a consciência (claro que esta é a forma como ele via tudo isso). Posteriormente, recebe o nome de escrita automática, uma escrita de um fôlego só, tão rápida que poderia quebrar a racionalidade consciente e manifestar elementos inconscientes (cf. TELES, 1972).

O Surrealismo levará a outros termos as expressões Dadá referentes ao acaso e à espontaneidade, observará estes elementos através desta noção fundamental do

inconsciente, ampliada para o sonho, para a loucura e para aquilo que chamaram de imaginação sem fio. Esse interesse pela espontaneidade e pelo acaso prossegue também nas colagens, como as do próprio Max Ernst.

Outro tipo de construção destas características pode ser observado em um filme realizado em parceria pelos surrealistas Luis Buñuel e Salvador Dali: *Un Chien Andalou* (*Um Cão Andaluz)*. O filme é composto a partir de duas imagens presentes em sonhos de cada um deles. A primeira, de um homem cortando o próprio olho com uma navalha e a outra de uma mão da qual brotam formigas. É a exaltação dos sonhos como emanação do inconsciente presente no manifesto de Breton.

Existe também um fato curioso a ser comentado. Buñuel, em *Meu Último Suspiro* (2009), narra a formação de um tribunal surrealista, nas palavras de Buñuel ―um julgamento em regra" (BUÑUEL, 2009, p. 157) . Este cineasta vende o roteiro de *Um Cão Andaluz* para a revista *Revue du Cinéma*, e Bréton o convida para uma pequena reunião em sua casa, onde já se encontravam outros membros surrealistas. Lá, Louis Aragon, escritor surrealista, exerce o papel de promotor e acusa Buñuel de vender o roteiro para uma revista burguesa. Ao contrário daquilo que Hans Ritcher havia apontado como a formação de uma *ética artística* no Dadaísmo, houve uma cobrança de uma moral surrealista neste caso, a partir da constituição de um juízo sobre a atitude de Buñuel.

O Surrealismo tocou em alguns momentos com os movimentos revolucionários que explodiram o século XIX e tiveram desdobramentos no século XX. Muitos artistas vinculados a ele contribuíram com a revista *O surrealismo a favor da revolução*, uma revista comunista, e com o periódico anarquista francês *Le libertaire*[28]. A respeito da possível relação com o anarquismo, Breton chegou mesmo a escrever que

> Foi no negro espelho do anarquismo que o surrealismo se encontrou pela primeira vez, bem antes de definir-se a si mesmo e quando era apenas

[28] ―No século XIX a palavra anarquia foi sendo identificada com desordem e terrorismo, maneiras das políticas de centralidade e de Estado procurarem anular ou dissipar o anarquismo. Primeiro o próprio Proudhon [o primeiro a usar o termo anarquia em um sentido positivo] substituiu anarquia por federalismo, em 1863. Mais tarde Sébastien Faure, segundo Guérin, tomou a palavra criada por Joseph Déjacque, em 1858, e criou seu periódico Le libertaire. Era um tempo em que falar anarquia era explicitar que o governo é desordem. Assim, libertário e anarquista passaram a designar a mesma pessoa ―(PASSETTI, 2002, p. 162).

> associação livre entre indivíduos, rejeitando espontaneamente e em blocos as opressões sociais e morais de seu tempo (BRETON, 2001, p. 37).

A relação entre os movimentos revolucionários e a arte moderna, no cruzamento do Surrealismo com os anarquismos, e a arte Dadá como ruptura com o objeto de arte e sua formulação de um anti-manifesto, apresentam uma aproximação com os escritores *beats*. Longe de querer percorrer a longa história da arte moderna, é preciso estar atento aos transbordamentos que vieram a repercutir nestas existências e, mais precisamente, em William Burroughs.

Os *beats* nunca escreveram nenhum manifesto nem delimitaram uma forma precisa de arte literária. Não há programa, ou intenção artística muito comum que não seja dada pelo tom pessoal da escrita, ou pelo campo do comportamento destas pessoas, mas há muitas diferenças entre cada um que compõe esta associação de amigos.

Mesmo o grande trânsito de deslocamentos e viagens que os *beats* realizaram os deixam distantes de eventos e encontros importantes. Por exemplo, a leitura de poesias da *Six Gallery* é importantíssima para desenvolvimento e para a publicização da *geração beat*, mas William Burroughs não se encontrava lá, e nem ao menos teve uma grande relação de amizade com todas as pessoas que ali recitaram suas poesias.

Outro ponto seria as diferenças brutais de escritas entre uma narrativa quase linear de Jack Kerouac em *On the Road* e uma escrita desconexa e fragmentária de William Burroughs em *Almoço nu* (por mais que possa haver semelhanças se mudarmos o livro para *Junky*). Podemos ainda retomar a discussão a respeito da chamada geração *beat,* páginas atrás, e observar que para cada escritor que atravessou esta associação existem pontos divergentes entre si que compõem o significado do que é ser *beat*. Pessoas como Burroughs e Ferlinghetti assumem nunca terem feito parte desta associação de amigos[29].

Assim, pode-se mesmo olhar para um transbordamento das últimas expressões de vanguarda em relação aos escritores *beats*. Respingos que vão do Dadá e seu anti-manifesto, junto à importância de uma espontaneidade, ao Surrealismo e a valorização de um estado não consciente do homem. Com o Dadá, há uma relação ainda mais próxima, na radicalização para a eliminação de um programa artístico.

[29] A própria nomenclatura utilizada para se referir a estes aristas se altera. Burroughs, por exemplo, faz menção a um movimento *beat*, como se viu acima.

Quanto às técnicas de produção artística, pode-se observar os efeitos das colagens em Burroughs no desenvolvimento de sua técnica *cut-up* que utilizará na escrita de livros como *Minutes to go* ou *The Soft Machine.* Esta técnica foi passada a ele por seu amigo, o pintor Brion Gysin, e se resume no ato de cortar um texto e rearranjá-lo em uma posição distinta; embaralhá-lo, reagrupá-lo ou introduzir nos recortes novos elementos.

Pode-se então olhar para o texto de Tzara ―O pensamento se faz na boca":

> Pegue um jornal.
>
> Pegue a tesoura.
>
> Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.
>
> Recorte o artigo.
>
> Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
>
> Agite suavemente.
>
> Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
>
> Copie conscientemente na ordem em que elas são tiradas do saco.
>
> O poema se parecerá com você
>
> E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda incompreendido do público (In TELES, 1972, p. 103).

Em seguida, podemos compará-lo com o trecho de Burroughs que consta no final da carta enviada a Ginsberg, por ocasião de sua viagem pela América para a busca do yage (*ayahuasca)*, introduzindo o seu método *cut-up*:

> Tire uma cópia desta carta. Corte ao longo das linhas. Rearrange colocando a seção um no lugar da seção três e a seção dois no lugar da quatro. Agora leia alto e você ouvirá Minha Voz. A voz de quem? Ouça. Corte e rearrange em qualquer combinação. Leia alto. Não tenho escolha, a não ser ouvir. Não pense sobre isso. Não teorize. Experimente (BURROUGHS; GINSBERG, 2008, p. 90).

Existe um ecoar do texto de Tzara em Burroughs, um efeito da produção Dadá que aparece na produção textual de alguns de seus romances. Burroughs, no texto ―The cut-up Method of Brion Gysin", único ensaio escrito para apresentar explicitamente o

método *cut-up*, inicia claramente com uma referência a Tzara: ―Tzara, o homem de lugar nenhum, propôs a criação de um poema, puxando palavras para fora de um chapéu. Um tumulto se seguiu e destruiu o teatro. André Breton expulsou Tristan Tzara do movimento e enterrou os cut-ups no divã de Freud.[30]" (BURROUGHS, 1996, p. 182, tradução pessoal). Burroughs mostra claramente que Tzara é uma procedência deste método de escrita.

Se Burroughs pode ser colocado em contato com Tzara, a literatura de Jack Kerouac pode ser posta em relação à escrita automática surrealista. Seu livro *On the Road* inicialmente foi escrito de um fôlego só em um rolo de telex, um livro de um único parágrafo que ansiava por dar o ritmo frenético da estrada em forma textual. O modo como o livro foi rearranjado pela editora acaba por ser bem diferente deste rolo original, mas hoje em dia é possível ler o manuscrito do rolo na edição *On the Road: O Manuscrito Original*, no Brasil publicado pela L&PM.

Em muitos livros que trabalham com os *beats*, esta produção de um único fôlego – que envolvia noites em claro, que o faziam esquecer a própria data em que estava escrevendo – é descrita como animada pelo uso de Benzedrina, uma droga estimulante. Howard Cunnell (2011), no entanto, lida com esta história como uma lenda que ronda Kerouac, mostrando, por meio de suas cartas, que a substância preferida do escritor para mantê-lo acordado durante dias em uma escrita frenética era mesmo o tradicional cafézinho.

Ainda quanto ao Surrealismo, pode-se também fazer um paralelo com William Burroughs. Burroughs afirma por diversos textos e entrevistas que muitos dos personagens de seus livros foram retirados de sonhos. O ensaio ―The Reatreat Diaries", por exemplo, é um ensaio preparatório para um diário de anotações de sonhos publicado em *The Burroughs File.* Burroughs anotava seus sonhos na intenção de pensar sobre um tipo de acontecimento que não acontecesse através de um diálogo consigo mesmo, e assim produzir livros a partir desta experiência. Escreveu ainda *My education: a book of dreams*, um livro que é um registro de seus sonhos. Contudo, é importante ressaltar que, apesar da possível aproximação, Burroughs não atrela os sonhos à noção de inconsciente como fizeram os surrealistas.

[30] ―Tzara the man from nowhere proposed to create a poem by pulling Word out of a hat. A riot ensued wrecked the theater. André Breton expelled Tristan Tzara from the movement and grounded the cut-ups on de Freudian couch"

Deve-se observar que, nos EUA, a maior influência das vanguardas se deu via Dadá e Surrealismo, principalmente porque vários artistas que estavam circulando por esse meio foram para lá em exílio, por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Foi, por exemplo, o caso de André Breton e Max Ernst. Duchamp também deixou a Europa rumo aos EUA, em 1915, fugindo da Primeira Guerra Mundial.

Têm-se efeitos distintos, oriundos de experimentos dados no período das vanguardas artísticas, em Burroughs e Kerouac, que se podem ser aproximados pelo tom pessoal da escrita, podem ser igualmente distanciados pela forma do trabalho literário. Mesmo a versão do rolo de *On the road* é mais linear do que um *Almoço nu*, ou do que algum *cut-up*, apesar de apresentar uma preocupação sobre a linguagem que o texto em versão final de edição parece manter em silêncio.

Burroughs e Kerouac, se comparados, já mostram uma disjunção nas escritas *beats*. Podemos ampliar os exemplos e tomar um poema do budista Gary Snyder emprestado.

> Remover e cavar
>
> O macio solo cinza
>
> Cabos de enxada são curtos
>
> O curso do Sol é longo
>
> Os dedos fundos na terra buscam
>
> Raízes, arrancá-las; sentir por inteiro;
>
> Raízes são fortes (SNYDER, 2005, p. 99).

Também parece bem diferente de qualquer temática de Burroughs expostas até aqui. Nada semelhante as garotas que são pingadeira pura, cus, psiquiatras, criminosos ou drogados. Se compararmos Snyder com outro poeta *beat*, Ginsberg, veremos a incompatibilidade entre seus versos curtos e os versos longos e abertos de Ginsberg. Por mais que possa haver certa relação (principalmente no que envolve certa beatitude, tema que será trabalhado posteriormente), existe um distanciamento claro nos termos de como se escrever uma poesia.

Deste modo, os *beats* não constituem uma vanguarda, mas uma *associação* de amigos. Pode-se tomar as aproximações que estas pessoas desenvolvem posteriormente

como exemplo. Ginsberg se aproxima e se associa com aquilo que ficou conhecido como movimento *hippie* nos anos 1960, com a música psicodélica do rock progressivo, enquanto Burroughs mantém uma relação com o punk rock nos anos 1970, movimento que surge como uma afirmação oposta ao comportamento *hippie* de paz e amor, e da realização de uma música direta e crua em oposição à música tecnicamente trabalhada e adornada do rock progressivo. Pelos *beats* não apresentarem uma normatividade, um programa, e expressarem esta associação de singularidades, Cláudio Willer (1984) percebe uma marca de contemporaneidade artística, que diferencia estes escritores das vanguardas artísticas que os antecederam.

William Burroughs e Patti Smith, poetisa e roqueira que participou do começo do punk rock estadunidense. Disponível em: lolrealm.com.

A noção de associação parece chave para compreender a existência *beat*. Stirner trabalha esta noção de modo ~~q~~ue a associação (...) é criação minha, criatura minha não sagrada nem força espiritual acima do meu espírito, tão pouco como qualquer associação de qualquer tipo" (STIRNER, 2004, p. 242). Na associação, ~~tu~~ contribuis com todo o teu poder, a tua riqueza, e assim *te fazes valer* (...)" (IDEM, p. 246). A associação escapa a programas, não se cristaliza em torno de princípios ou práticas bem acabadas, mas elabora-se constantemente. A associação é uma prática de amigos de tradição libertária; a amizade

> dos amigos, libertária, dimensiona problematizações acerca da história da amizade, lá onde o crepúsculo admirável de nossa vida nos faz recomeçar

> sempre. Não mais sociabilidade, para todos ou muitos, mas miríades de associações (PASSETTI, 2003, p. 109).

Os *beats* podem ser observados nesta mesma série; este bando não é uma associação, mas uma miríade de associações que se cruzam, entrecruzam e, por vezes, se distanciam. Depende de um aspecto singular do desenvolvimento de cada um destes escritores. A noção de associação corrói a própria noção de sociabilidade, e dá vez à formação de outras *associabilidades.*

Passetti vê um percurso referente a uma *associabilidade* libertária a partir de uma descontinuidade do pensamento pré-socrático, compondo uma série que passa por Heráclito, Stirner, Nietzsche e os anarquismos.

> O percurso da reflexão de Foucault sobre a estética da existência, interrompido pela morte prematura, não nos leva, nem deveria levar, a uma conclusão definitiva sobre ela; apenas nos coloca numa encruzilhada na qual se apresentam diversos caminhos. O caminho que percorro diz respeito à amizade como componente da *associabilidade libertária*, percurso iniciado até aqui com base na descontinuidade legada pelo pensamento pré-socrático (PASSETTI, 2003, p. 66).

Se, do ponto de vista de uma associabilidade libertária, ligada à amizade e à *estética da existência,* existe uma procedência em Heráclito, esta pesquisa propõe entrelaçar outra série a partir dos *beats* e de sua prática associativa, com zonas de vizinhança com a prática Dadá. Outros percursos que esta pesquisa propõe introduzir com base na análise do livro *Ética dos amigos*.

Em relação a uma tradição libertária atravessando os *beats,* existem dois outros pontos a serem mencionados. Por um lado, os *beats* tocam os anarquismos em breves momentos ou passagens, e de outro, se inserem de modo mais amplo em uma tradição libertária estadunidense a partir de um descontínuo vínculo que pode ser estabelecido com Henry David Thoreau.

Allen Ginsberg, em entrevista para a revista *Gay Sunshine*, aproxima *beat* e anarquismos[31] por meio das conexões suscitadas pela passagem por São Francisco.

---

[31] Gary Snyder é outra referência desta aproximação, tendo lançado um texto curto intitulado ―Budismo Anarquista" (SNYDER, 1961).

> Não, até que chegaram os hipsters independentes – na verdade os beatniks – e introduziram um novo anarquismo, que era o velho anarquismo americano como os wobblies[32], passando por São Francisco e Kenneth Rexroth. Essa foi sempre uma tradição viável de anarquismo intelectual, de comunas e amor livre[33].

O encontro dos *beats* em São Francisco possibilitou que estes escritores tivessem contato com uma tradição libertária estadunidense. O próprio Ginsberg se mostra no interior desta tradição. Não significa conferir estado civil a cada um destes escritores; cada um entre os *beats* é um artista singular, que pode apresentar maior ou menor aproximação com os anarquismos ou com uma tradição libertária. Burroughs pouco fala sobre esse assunto e não se encontram muitas referências em entrevistas ou livros[34], mas é possível realizar uma aproximação. Este escritor comumente opera criticas à política que podem ser observadas em uma zona de vizinhança com a anarquia e com a tradição libertária.

> A democracia é cancerosa, e seu câncer são as repartições. Uma repartição cria raízes em qualquer parte do Estado, torna-se maléfica como a Divisão de Narcóticos e cresce de forma incessante, reproduzindo cada vez mais indivíduos de sua espécie (...) (cooperativas, por outro lado *conseguem* viver desligadas do Estado. Este é o caminho a ser seguido. A formação de unidades independentes) (BURROUGHS, 2005a, p. 142).

Neste trecho, Burroughs realiza uma crítica à burocracia Estatal e à democracia, mostrando o Estado como forma que deve ser eliminada, corroída a partir da formação de unidades independentes como as cooperativas. Também fala da criação de unidades independentes em entrevista a Daniel Odier.

---

[32]Referência ao IWW – Industrial Workers of the World, grupo anarquista sindicalista revolucionário, fundado em 1905.

[33] Publicação da revista *Gay Sunshine*. Tradução de Júlio Nobre. Disponível em http://pt.scribd.com/doc/22288693/Entrevista-Com-Allen-Ginsberg. Consultado em 25/04/2012.

[34] Destas poucas referências, Burroughs menciona não conhecer quem são os Anarquistas, mas lhe parece que eles querem abolir as leis, e deixam o conceito de nação intocável (ODIER, 1974, pp.72-73). Burroughs apresenta uma visão equivocada sobre a prática histórica anarquista, que apresenta, de diferentes modos, existências que travaram combates contra o Estado, a nação, a família, e outros exercícios de autoridade, lançando-se em lutas anticapitalistas. Mesmo ele afirmando desconhecer estas atitudes, e apresentando uma análise equivocada, é possível realizar pequenas aproximações.

> Neste momento, estamos todos presos em campos de concentração chamados nações. Somos forçados a obedecer a leis que não consentimos e a pagar impostos exorbitantes para manter as prisões nas quais somos confinados. Como se pode atacar a ideia de nação? Pelo distanciamento de indivíduos que têm afinidades e formam comunidades apartadas dentro das nações. Outras comunidades de afinidades poderiam ser criadas: todas as comunidades masculinas, de ESP, de Karatê e Judô, de balconistas, de yoga, comunidades reichianas, silenciosas e para-sensoriais. Essas comunidades se tornariam, em breve, internacionais e derrubariam as fronteiras nacionais[35] (BURROUGHS in ODIER, 1974, pp. 98-99, tradução pessoal).

Burroughs fala da necessidade de explodir o conceito de nação, romper com este campo de concentração que nos confina a um território. Por mais que ele desenvolva este pensamento de forma não muito refinada, refere-se mais uma vez a unidades independentes que podem interagir entre si até mesmo em um nível internacional. Toda esta crítica ao Estado, à burocracia e ao conceito de nação (poderia ser ainda mencionada a crítica à máquina policial) está muito próxima de uma tradição anarquista. A partir destas concepções, abre-se conversa, por exemplo, com Proudhon, por intermédio da noção de federação.

> (...) o sistema federativo é o oposto da hierarquia ou centralização administrativa e governamental a qual distingue, *ex aequo*, as democracias imperiais, as monarquias constitucionais e as repúblicas unitárias. (...) na federação, os atributos da autoridade central especializam-se e restringem-se, diminuem de número, de intermediários, e se ouso assim dizer, de intensidade (PROUDHON, 2001, p. 91).

As noções de comunidades independentes, em Burroughs, e de federação, em Proudhon, estão situadas em zonas de interstícios, apontando para descentralizações políticas que minem o conceito de nação e rompam uma centralização administrativa unitária. É importante frisar que esta aproximação não consiste em uma definição de William Burroughs, ela serve apenas para situar zonas de proximidades tal qual

[35] "At the present time we all confined in concentration camps called nations. We are forced to obey laws to which we have no consented, and to pay exorbitant taxes to maintain the prisons in which we are confined. (…) How can the concept of nation be attacked? By withdrawal of like – minded individuals with separate communities within nations. Other preferential communities could be set up : all male communities, ESP communities,(…) Karate and Judo communities, glider balloonist communities, yoga communities, Reichian communities, silence and sense-withdrawal communities. Such communities would soon become international and break down national borders."

desdobramentos anárquicos que possam aparecer nos próprios *beats*, inserindo-os neste tipo de *associabilidade*.

No livro *O fantasma de uma oportunidade*, de 1991, Burroughs narra uma associação pirata na ilha de Madagascar, uma associabilidade formada através do *libertário* Capitão Mission. Esta é a expressão escrita em texto pelo próprio Burroughs, e também o percurso pelo qual os *beats* navegam. Literariamente, estes escritores também apresentam este contágio via Thoreau, escritor que é uma das procedências libertárias estadunidenses com o seu *Desobediência Civil*, um ensaio que problematiza a obediência a uma autoridade central, afirmando a recusa do pagamento de impostos. Pode-se mesmo comparar a aversão a mestres de Burroughs à afirmação de Thoureau de que ―o melhor governo é aquele que não governa de modo algum" (THOUREAU, 1986, p. 35). Thoreau realiza uma crítica ao governo dos homens e é uma das grandes procedências de uma tradição libertária na literatura e na vida.

Os *beats* estão inseridos neste contexto que se desdobra da arte moderna, e se mostram como um trasbordamento das formulações radicais do Dadá e do Surrealismo. É preciso situar bem esta relação para não deslocar os *beats* do seu desenvolvimento próprio, de sua agudez e suas particularidades. Temos então que observar, para prosseguir nas trilhas da arte moderna, o que nestes escritores pode emergir de singular.

Beat[36] é uma palavra pronunciada a primeira vez por Hebert Huncke, grande amigo de Burroughs, que certa vez disse ―Nah, man, I´m too beat, I was up all night" (GINSBERG, 1996, p. xiv), algo como ―Não, Cara, estou ferrado, eu estive acordado a noite toda". Atribuir esta expressão a uma geração foi trabalho de Jack Kerouac, que a associou à geração de seu tempo, do mesmo modo que a Geração Perdida dos anos 1920. Em Kerouac, esta palavra amplia os seus significados, remetendo também à beatitude e a batida do jazz.

Herbert Huncke no sítio de Burroughs. Texas, junho de 1947. Disponível em: allenginsberg.org.

[36]A palavra *beatnick* aparece posteriormente como termo pejorativo criado pelo jornalista Herb Caen no jornal *San Francisco Chronicle*. O sufixo *nick* advém do satélite russo Sputnik, remetendo ao perigo vermelho do comunismo.

Em primeiro lugar, é necessário observar a existência de quem pronunciou *beat* pela primeira vez. Herbert Huncke nasceu em 1925, na cidade de Chicago, mas migrou para Nova York ainda na adolescência. Era drogado, traficante, ladrão (pequenos furtos) e homossexual. Vivia no submundo da Times Square, onde circulavam as pessoas que praticavam tais ―delitos". Foi quem apresentou Burroughs à heroína e à morfina. Queria ser escritor e publicou *Huncke´s Journal* em 1964, encorajado por seus amigos *beats* (cf. WILLER, 2010; BURROUGHS, 2005; HUNCKE, 1997).

Por estas e outras peripécias, Huncke é retratado com frequência em livros *beats*, no relato de *O Uivo*: ―Eu vi os expoentes de minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa (...)" (GINSBERG, 2006, p. 25). Ginsberg se refere às andanças de Huncke em busca de drogas pelo Harlem[37] e pela Times Square[38], sempre sedento por um picada ou por uma dose violenta de qualquer outra droga. Burroughs também narra sua vida com este constante personagem da literatura *beat* em *Junky*, usando o nome de Herman para tal.

> Estava me picando todos os dias agora. Herman [Huncke] se mudara para o meu apartamento na Henry Street, pois não havia mais ninguém para pagar o aluguel do apartamento que ele dividira com Jack e Mary. Jack havia ido em cana num trabalho de arrombamento de cofre, e estava aguardando julgamento na prisão do Bronx. Mary se mandara para a Flórida com um *John*. Não passaria pela cabeça de Herman pagar o aluguel. A vida inteira ele havia morado no apartamento dos outros (BURROUGHS, 2005, p. 78).

Morou com Burroughs e juntos se drogavam, traficavam drogas para conseguir dinheiro para sustentar o hábito, executavam roubos de pequeno porte em bêbados de rua (este tipo de trabalho é conhecido como *lush work*) e passaram por prisões. Em outro momento, Huncke auxiliou Burroughs em uma plantação de maconha no estado do Texas. Huncke é também o personagem Ema Hasserl de *On the Road*, e Huck em *Livro dos Sonhos* e *Visões de Cody*, de Kerouac.

---

[37] O Harlem era um bairro pobre e negro, onde a população era mantida em uma condição de ―gueto". O jazz e outros elementos da cultura negra, desclassificados e reprovados pela elite branca estadunidense, circulavam com intensidade no local.

[38] A região da Times Square era muito diferente do que ela é nos dias de hoje, um grande centro de consumo e circulação de capital. Naquele período, era uma área onde circulavam ―marginais", drogados e traficantes.

A existência de Gregory Corso pode ser colocada em paralelo a Herbert Huncke. Seu pai foi para guerra e não o conheceu, e, da mãe, ele nunca soube o paradeiro. Viveu nas ruas roubando como forma de vida até que foi pego e levado à penitenciaria de Tombs (após ter arrombado um restaurante para conseguir comida), onde permaneceu dos doze aos quinze anos. Após sua saída, se envolve em mais uma onda de furtos até ser pego aos dezessete anos e permanecer na prisão até os dezenove. Na prisão descobriu a literatura, por meio das leituras que realizava na biblioteca do presídio, e começou a escrever após seu encantamento com Shelley. Tempos depois, tornou-se amigo de Ginsberg, Kerouac e Burroughs (cf. CORSO in: COHN, 2010, p. 96).

Gregory Corso. Foto: Allen Ginsberg. In: Ginsberg, 2010.

Corso é mais uma típica figura *beat*: foi um ladrão de rua, que, ao contrário de Huncke, desenvolveu sua escrita; foi na própria prisão que aprendeu o gosto pela literatura. A respeito de Burroughs o cita da seguinte forma: ~~"~~O outro cara que eu admiro muito era o Burroughs, porque ele já era um homem esperto naquela época. Ele aprendeu tudo por causa das drogas. A cena das ruas para um aristocrata do tipo antigo" (CORSO in COHN, 2010, p. 105). Esta passagem mostra a interação entre Corso e Burroughs no mesmo ambiente, nesta cena das ruas que compõe os estilos de vida aqui citados. Burroughs se mistura a este submundo para além de tema literário: é um modo de vida em que se adentra, e é somente a partir deste modo que a literatura pode emergir.

Voltando a Huncke, e a sua expressão ~~"~~*Man, I´m beat*", pode-se observar que esta terminologia era uma ~~"~~*hip talk*, vocabulário dos marginalia da Times Square" (WILLER, 2010, p. 8). Era proferida pela voz de Huncke, mas também era um típico jargão do meio *hipster* (ou *hip*), aqueles que proferem a *Hip Talk* (expressões próprias, vocabulário) – muitas vezes estas expressões aparecem sob o nome de *Jive Talk*. Burroughs descreve este tipo de pessoa como

> Alguém que conhece a do bagulho. Alguém que entende a *jive talk*. Alguém que está ―por dentro". Esta expressão não está sujeita a definições, pois, se você não ―sca" o que ela significa, ninguém será capaz de lhe explicar (BURROUGHS, 2005, p. 233).

Ginsberg, em outro relato, analisa a importância destas palavras na construção da ética *beat*:

> Diria que a Times Square era o centro em torno do qual ficávamos vagando – Burroughs, Kerouac e eu – entre 1945 e 1948, provavelmente o período mais formativo da mente Splengeriana, em que a linguagem que incluía expressões como ‗zap', ‗hip', ‗square' [careta], ‗beat' nos era oferecida por Huncke às mesas do café Bickford. Basicamente eu diria que Herbert Huncke foi quem deu origem à noção de beat [...] o *ethos* da cultura beat e os conceitos de *beat* e *square* (GINSBERG in: MILES, 2012, pp. 151-152).

Beat, na boca de Huncke significava uma vida sem dinheiro e sem moradia fixa, mas era também uma expressão da ―manha das ruas[39]" (GINSBERG, 1986, p. XIV, tradução pessoal) e, em seu sentido corriqueiro das ruas, também era empregada como ―exausto, na parte inferior do mundo, olhando pra cima ou pra fora, sem dormir, de olhos abertos, perceptivo, rejeitado pela sociedade, na sua[40]" (IDEM, p. XIV).

Todos estes elementos acabam compondo uma ética *beat*, se combinando de formas diferentes em cada um. Uma vida sem dinheiro e sem moradia fixa, pelo menos por algum tempo, por exemplo, acarreta numa vida de pequenos furtos, de tráfico de drogas e bicos, como em Burroughs. Não implica que estes escritores tenham nascido com esta condição financeira, mas existe uma escolha voluntária por este estilo de vida. Existe inclusive uma crítica lançada ao próprio dinheiro, como em Ginsberg: ―Tente romper os hábitos dos executivos viciados na santíssima trindade dinheiro-propriedade-poder[41] e eles passarão a agir como *junkies* – mentirão, roubarão, gritarão ao invés de

---

[39] ―Streetwise". A tradução literal seria algo próximo de ―sabedoria das ruas".

[40] ―exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, Wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own"

[41] Impossível não ler a fala de Ginsberg em entrevista para a revista *Gay Sunshine* e não pensar nas formulações de Proudhon: ―Eis, então, os três princípios fundamentais da sociedade moderna, que o movimento de 1789 e 1930 consagraram: 1º) *Soberania da vontade*, e, reduzindo a expressão, *despotismo*; 2º) *Desigualdade das fortunas e das posições*; 3º) Propriedade" (PROUDHON,1986, p. 38).

derrubar florestas, arrasar colinas, vender o chão abaixo de pés que ainda não nasceram" (GINSBERG, 1986, p. 166). Ginsberg trata a relação com o dinheiro da mesma forma que um hábito de opiáceos, hábito não somente do dinheiro, mas da santíssima trindade que está sempre em relação para ele. Dinheiro, propriedade e poder político são relações das quais os *beats* querem se livrar, atenuar e, por vezes, arruinar.

Gary Snyder relaciona esta característica com a vida na estrada, afirmando que o "Melhor era viver simplesmente, ser pobre, e ter tempo para vagar e escrever e *sacar* (significando penetrar e absorver e desfrutar) o que estava acontecendo no mundo; *On the Road* (traduzido para o japonês como *Rojo*) descreve muito este tipo de vida" (SNYDER, 2005, p. 181). As viagens e uma vida estradeira animavam muitos dos *beats* que as viam como uma forma de liberdade. Estas compreendem vários percursos: um deslocamento para o oeste, uma viagem para o México – onde buscam um diferencial em relação aos EUA –, ou retiradas para cidades calmas e montanhas onde se possa exercitar uma espiritualidade zen. "Correspondia a uma busca, mais do que de aventuras, de si mesmo, da ampliação de horizontes, como uma versão moderna de Walt Whitman" (BARJA, 2005, p. 19).

Com a vida na estrada, os *beats* pretendiam produzir uma subjetividade que não estivesse vinculada a um lugar fixo, a uma propriedade dada. Era preciso sair dos Estados Unidos, muitas vezes, para poder ter outros tipos de percepção da realidade, imersões em outras culturas que possibilitassem reflexões diferenciadas sobre si mesmos. Viagens muitas vezes realizadas com caronas em caminhões, sem um tostão no bolso, até arrumarem um bico qualquer na próxima parada. Temos a consagração deste estilo de vida em *On the Road*, de Jack Kerouac. Burroughs também realizou inúmeras viagens – para Tânger, Cidade do México, Europa e América do Sul – , mas este não é um tema de sua literatura, nada como uma exaltação da vida na estrada, tal qual em Kerouac.

A palavra *beat*, dos marginais da Times Square, também expressava, como coloca Ginsberg, os rejeitados da sociedade de seu tempo, tipos sociais com os quais os *beats* compuseram um estilo de vida. Os ladrões, os *junkies,* os drogados de diversos tipos, os gays, as putas (principalmente em Kerouac), não são somente personagens que

---

É possível aproximar a santíssima trindade de Ginsberg com os três pontos elencados por Proudhon, pensado ainda que, segundo o anarquista, estes três itens "são um só" (IDEM, p. 40).

animaram as suas histórias, mas figuras que constituem o seu próprio estilo de vida ou o de seus amigos. Por este estilo de vida, estavam sempre com problemas com a lei, e por isso a necessidade de se estar sempre com os olhos bem abertos.

A palavra *beat*, por ser também uma ―hip talk", nos leva diretamente à figura do *hipster*, que emerge nos Estados Unidos em simultâneo com os próprios *beats*. *Hipster* é basicamente uma pessoa que circula no meio do Jazz[42], e mais especificamente do Jazz *Bop*, ou *bebop*. Apresenta um modo de vida parecido com o do *Bopper* (aquele que toca o *bebop*), mas se difere dele por não tocar nenhum instrumento, ou não levar uma prática musical adiante.

> Ele é o ―estranho" coletivo. Ele não vive deste mundo, escapa dele para um mundo de música Bop, que o ―careta" não compreende, e fuma maconha, ou ―baratos" – sensações – que o ―quadrado" não consegue sentir. ―Ele pode ganhar a vida cometendo pequenos crimes, como vagabundo, biscateiro ou passar de uma atividade a outra" (HOBSBAWM, 2008, p. 279).

É um tipo que circula pelos bares de jazz sedento para ouvir um som Bop. A figura do *hipster* é muito próxima à do *beat*. A busca de uma espontaneidade *beat* também se encontra com a busca de uma espontaneidade jazzística, dando em Kerouac uma de suas expressões mais bem formuladas, atribuindo-se a sua escrita frenética a uma proximidade como o improviso e a estrutura harmônica do Bop.

> ―(.) linguagem é um fluxo tranquilo, a partir da mente, de ideias-palavras pessoais secretas. Soprando (como o músico de jazz) sobre o tema da imagem(...). Não há períodos que separam as sentenças-estruturas já arbitrariamente difíceis por falsos dois pontos e tímidas vírgulas geralmente desnecessárias – mas o vigoroso traço separando a respiração retórica (como o músico de jazz tomando fôlego entre duas frases) – pausas marcadas que são a essência de nossa fala (...)[43] (KEROUAC, 1959, p.1, tradução pessoal).

---

[42] Emergido do interior do blues estadunidense, o jazz tem com o blues uma relação de substrato permanente. Mas é após os anos 1930 que surgem os primeiros revolucionários do Bop, se opondo ao Jazz das *Big Bands*, uma música que se tornava cada vez mais padronizada. O aparecimento do bebop traz consigo um maior grau de improvisação no campo musical, uma técnica bem aprimorada que trabalha o improviso não somente a partir do plano de fundo harmônico formado pelo tema, mas na própria harmonização.

[43] ―language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image (…).No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas - but the vigorous space dash separating rhetorical

Kerouac transforma o jazz em parte integrante de seu método de escrita (que também apresenta um encontro com a escrita automática surrealista). É o que se chama prosódia Bop. O jazz como ritmo de escrita também pode ressoar em Ginsberg e sua composição poética, mas Burroughs pouco comenta a este respeito.

O jazz é importante para os *beats* por ser a música e o modo de vida que está espalhado pelos espaços em que estes escritores circulam. Daí tem-se uma proximidade muito grande entre modos de vida de *jazzistas*, ou *boppers*, dos *hipsters* e dos próprios *beats*. Se compararmos uma trajetória de vida de um músico como Charlie Parker, usuário de heroína, preso e internado, logo veremos uma semelhança ao que ocorre, por exemplo, com Burroughs, usuário de heroína, preso e internado. Como mostra Oliver Harris,

> A heroína era nosso emblema, afirmava Rodney King, antigo parceiro de Charlie Parker, o grande jazzista de *bebop* viciado. (...) Era ela que nos fazia associados de um clube incomparável, e por essa associação abríamos mão de tudo o mais no mundo (HARRIS, 2005, pp. 25-26).

Claro que existe uma singularidade específica para cada caso, mas trata-se também de um estilo de vida datado em uma cultura específica que circula por estes espaços, seja da Times Square ou do Harlem em Nova York.

O jazz também compõe estilos de vida que a sociedade rejeitava e desprezava. É preciso observar que os EUA, neste período, apresentava um racismo agressivo, um racismo da sociedade estadunidense que conflui com um racismo de Estado. E o jazz, como música produzida por negros, no interior de uma cultura negra, era muitas vezes desqualificado, principalmente com o advento do Bop que soa dissonante, anárquico e "selvagem". Para se compreender melhor este racismo estadunidense pode-se observar um caso específico.

Em 21 de abril de 1943 os Salões do Savoy, um dos lugares mais populares do bairro Harlem, foram fechados sob o argumento de que alguns militares haviam frequentado o local e contraído doenças venéreas a partir de relações sexuais com mulheres negras ali presentes. Já em agosto do mesmo ano, ocorreu um episódio brutal de violência policial em todo o bairro, no qual seis pessoas morreram, setecentas

---

breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases) — measured pauses which are the essentials of our speech" (…)"

ficaram feridas e mais de mil e quinhentas lojas foram quebradas ou atacadas. Este evento[44] explicita uma cultura estadunidense que segrega o negro, a partir de um ranço de uma cultura escravocrata, tendo como uma expressão limite a manifestação estatal em forma de ação policial na destruição do bairro em que circulava o jazz.

O negro e o jazz passaram a ser então elementos que compõem a literatura *beat*. Em uma sociedade que rejeita esta cultura, tratou-se de incorporá-la ao estilo de vida, ao ambiente em que circulam e à forma de se fazer literatura. A importância destes elementos é muito mais caracterizada em Kerouac e Ginsberg, que narram em seus livros loucuras e desventuras por bairros negros, ao som de jazz, e os tomam como forma de escrita. Este é o segundo elo entre jazz e os *beats*, a conexão que se dá por meio da palavra *beat*, relacionada a ética destes escritores, e da *beat* que é a própria batida do jazz. Era uma transformação do real na própria vida, uma atitude de violação do real que implicava na crítica ao racismo estadunidense.

O último elemento que compõe o significado da palavra *beat* é a expressão de beatitude[45]. Esta beatitude é muito influenciada por William Blake ou William Buttler Yeats, e é dada pela observação de um sagrado nas coisas mundanas. É vinculada a um misticismo não necessariamente ligado a uma institucionalidade religiosa, mas a um sagrado que rompa com este tipo de instituição e se alastre, ―pois tudo que vive é sagrado!" (BLAKE, 2010, p. 44).

---

[44] A este respeito ver BURNS, Ken. *Jazz*. Episódio ―Dedicado ao caos".

[45] Segundo Kerorauc: ―A geração beat inclui qualquer pessoa de quinze a cinquenta e cinco anos que se interessa por tudo. É bom lembrar que somos boêmios. A geração Beat é basicamente uma geração religiosa. *Beat* significa beatitude e não um sentimento de fracasso" (KEROUAC, 1984, p.164). Segundo Ginsberg: ―[são] palavras como ‗Beatitude' e ‗Beatífico' – o *beatness* ou a escuridão necessária que antecede a abertura para a luz, para a ausência do ego, dando espaço para iluminações religiosas" (GINSBERG, 1996, p. xiv, tradução pessoal). Há também uma leitura da geração *beat* como uma geração espiritual, como em Corso: ―A Geração Beat é espiritual, apaixonada, sentimental, poética. A Geração Beat é juventude, denúncia, desilusão de um sonho, iluminação, testemunho de honra e respeito. (...) Lúcifer é o maior, Lúcifer foi o primeiro livre pensador, Lúcifer é o eterno rebelde" (CORSO, 1986, p. 165). Corso faz referência a Lúcifer, o anjo expulso do paraíso por se rebelar contra a vontade de Deus, explicitando a formulação de uma espiritualidade anti-cristã que não concebe o mundo como fruto da criação de uma divindade una, onipotente, onipresente. Esta afirmação leva a observar as singularidades de cada *beat*, notando um contraponto, por exemplo em Kerouac, que combina elementos do budismo e do cristianismo em sua beatitude, e para o qual a noção de pecado é muito cara (Cf. Kerouac, 2006).

Este tipo de experiência chega até os *beats* também por uma influência dos escritores e poetas transcendentalistas estadunidenses como Walt Whitman, Thoureau ou Ralph Waldo Emerson. Em Whitman pode-se observar o sagrado dado no corpo e no mundano, em uma inversão do cristianismo que observa na carne a expressão do pecado.

> O corpo do homem é sagrado, o corpo da mulher é sagrado... não importa de quem seja (...)
>
> Se a vida e a alma são sagradas o corpo humano é sagrado (...) (WHITMAN, 2006, pp. 179-183).

É este tipo de descentralização do sagrado que irá ecoar nos *beats* como beatitude, tendo então uma expressão santa em cada um dos aspectos do estilo de vida *beat*.

> Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! (...)
>
> O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! A língua e o caralho e mão e o cu são santos!
>
> (...) O vagabundo é tão santo quanto o serafim! O louco é tão santo quanto você minha alma é santa!
>
> (...)
>
> Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Huncke santo Burroughs santo Cassidy santos os mendigos desconhecidos e sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos!
>
> Santo minha mãe no asilo de loucos! Santos os caralhos dos vovôs de Kansas!
>
> (...) Santo o apocalipse bop! Santos a banda de jazz marijuana hipsters paz & droga & sonhos (GINSBERG, 2006, p. 47).

Nesta passagem de *O Uivo* aparece a expressão sacra descentralizada de um transcendente único; é um sagrado que se dá nos aspectos mais mundanos. Santo é Burroughs, Ginsberg, Kerouac, Orlovsky, Lucien Carr, juntos a seus cus e caralhos, aos mendigos, às drogas, ao jazz. É assim que alguns *beats* convertem esse sentido de beatitude que absorvem das vidências místicas de William Blake (na Inglaterra) até os transcendentalismos estadunidenses, mostrados aqui com Whitman.

Esta beatitude também dará vez às visões e iluminações *beat*, experiências espirituais, que relacionam com o universo, com o cósmico. Ginsberg, por exemplo, em 1945, estava em seu apartamento no Harlem, com as calças arriadas batendo uma punheta. Como costumava fazer, estava se masturbando enquanto lia um livro, que na ocasião era de William Blake. Quando chegou à página do poema ―Ah Girassol", que lhe era familiar, se deu conta de que o poema falava dele. Ao mesmo tempo em que tinha estas sensações ouviu uma voz funda e grave, que era a voz do próprio William Blake. Considerou que estava tendo uma visão, uma iluminação. Sentiu que havia ―nascido para viver até aquela experiência" (GINSBERG in: COHN, 2010, p. 145), para aquele momento. Era a sensação de ―estar vivo em si mesmo, vivo eu mesmo no criador" (IDEM, p. 145), de que nasceu ―para perceber o espírito do universo" (IBIDEM, p. 145). Este tipo de relato místico não é uma particularidade de Ginsberg, mas aparece com frequência em entrevistas *beat*, com ênfases diferentes, tipos diferentes, termos diferentes.

Esta beatitude irá entrar em ponto de toque com o budismo[46], principalmente após o encontro com o poeta Gary Snyder em São Francisco. Snyder chegou mesmo a ir ao Japão para estudar Zen-budismo com monges ―especializados" e desenvolver as suas práticas de meditação. Foi o contato com Snyder que trouxe uma série de práticas budistas para os *beats*, outro elemento que a compõe: o pensamento oriental como choque ao pensamento ocidental civilizado.

O Zen-budismo se desenvolve a partir de uma fusão do budismo Mahayana indiano, do qual herda o despojamento material e a contemplação, e do Taoísmo chinês, do qual adquire um dinamismo e uma visão unitária do mundo (o Tao chinês). Tem como uma de suas principais práticas a meditação. No Zen, rompe-se com dicotomias tais como sagrado e profano, pensamento e ação, a partir de uma visão unitária de mundo, uma integração acima de tudo entre a natureza e todas as coisas. Este tipo de

[46] Existe uma pequena história zen que permite fazer emanar muito bem o que é a experimentação *beat* de vida. Esta vida que abusa dos riscos em uma vida desregrada na relação com sexo, drogas, roubo e loucura. ―Um viajante ia por uma estrada quando se viu perseguido por um tigre. Correu e, ao chegar a um precipício, agarrou-se aos galhos de uma videira, onde o tigre não podia alcança-lo. De repente, olhando para baixo, viu que outro tigre rugia, à espera de que ele caísse. Então, dois ratos começaram a roer os galhos da videira. Virando-se, ele deparou com um cacho de uvas maduras. Começou a chupa-las. Que delícia! ―(MUGGIATI, 1984, p. 115). É a expressão desta vida como um jardim de delícias, mesmo que um tigre esteja à sua espera, ou ratos roendo os seus galhos, tal qual os policias sempre à espreita ou as internações de cuidado psiquiátrico em iminência.

percepção implica que noções como a de iluminação (ou *satori*) se desenvolvam a partir de um tipo de vidência; é uma ampliação da consciência a partir de um fato, uma prática desenvolvida no mundo vivido, em relação com este mundo vivido, e que é outro tipo de visão ampliada do mesmo mundo, não um direcionamento a um universo transcendente (cf. BARJA, 2005; METCALF, 2007; MUGGIATTI, 1984).

Esta interferência do pensamento oriental se desdobra tal como os deslocamentos provocados pelos poetas William Blake e Walt Whitman. As iluminações e vidências ocorrem a partir do próprio estilo de vida *beat*. Assim, aparecem as iluminações a partir das experiências principalmente relacionadas às drogas e ao sexo. Este tipo de combinação com o zen vai influir também na forma de escrita, a partir do preceito budista de ―primeira ideia, melhor ideia", que comporá, em Kerouac ou Ginsberg, esta escrita rápida e uma busca pela espontaneidade na forma literária (cf. BARJA, 2005). Claro que este é somente mais um elemento combinado ao já apresentado até aqui: os efeitos da escrita automática surrealista e a improvisação do jazz.

Os *beats* passaram a realizar práticas de meditação ou se deslocar para lugares longe das cidades, como montanhas (desenvolvendo o montanhismo como trabalho espiritual). Seria importante realizar uma pesquisa sobre como estas práticas propiciaram um trabalho de si sobre os *beats*, pois todas elas acarretam em um tipo de *ascese*, que desemboca em uma elaboração de si mesmo. A própria noção de sujeito do pensamento zen parece ser importante para os *beats*. O pensamento japonês do zen transforma o sujeito ―em um resultado" (LÉVI-STRAUSS, 2012,

Gary Snyder em Kyoto, Japão, 1963. Foto: Allen Ginsberg. in: Ginsberg, 2010.

p. 35), ‒põe o sujeito no fim do caminho" (IDEM, p. 35), como produto de algo. Como percebeu Levi-Strauss, neste pensamento não existe um Eu de que tudo emana, mas antes um ‒si" (IBIDEM, p. 34), um sujeito transitório, composto por arranjos provisórios, disforme. Um sujeito que precisa ganhar forma através de um tipo de trabalho que encontrará nas meditações e outras práticas zen.

Contudo, privilegiando William Burroughs como assunto desta pesquisa, é necessário observar que estas práticas possuem pouca ou nenhuma influência no recorte aqui tomado para análise. Burroughs afirma o budismo em alguns momentos de sua vida (cf. MAECK, 2005), mas praticamente não existem relatos sobre este tipo de prática no decorrer de sua existência. Seus livros possuem pouquíssima influência de noções como iluminação ou *satori* (Kerouac, por outro lado, tem um livro chamado *Satori em Paris*). Talvez fosse possível observar certa influência budista na formulação de sua concepção da linguagem como um vírus. Em Burroughs, a linguagem possui uma relação de não identidade com as coisas, a partir do seu desenvolvimento como representação, o que acarreta uma reprodução das próprias palavras vinculadas a certos comportamentos a partir da repetição. No Zen-budismo, de forma muito similar, a linguagem também não apresenta identidade com o mundo vivido, e por este fato, busca-se um tipo de experiência não comunicativa e não linguística[47]. Valorizam-se as práticas realizadas em silêncio.

De certa forma, estas concepções parecem afetar Burroughs; por outro lado, ele diz ter retirado a sua concepção de linguagem da leitura de *Science and Sanity* [*Ciência e Sanidade*], do linguista russo Korzybski. Quando não aparece a referencia ao linguista, aparece a descrição da linguagem escrita de forma silábica em oposição aos hieróglifos Maias.

No recorte realizado para a análise da existência de William Burroughs – os livros *Junky* e *A revolução eletrônica* – pouco se nota um referencial budista claro. Em seus livros escritos mais ao fim da vida pode-se observar uma maior afetação, como neste trecho de *O fantasma da Oportunidade*, escrito em 1991:

[47] Levi-Strauss (2012), em seus artigos e conferências sobre o Japão, percebe que no zen ‒(...) todo discurso é irremediavelmente inadequado ao real. A natureza última do mundo, a supor que esta noção tenha algum sentido, nos escapa" (LEVI-STRAUSS, 2012, p. 34). Isto porque ‒(...) nada possui uma natureza própria, as pretensas realidades do mundo são transitórias, elas se sucedem e se confundem sem que se possa captá-las nas malhas de uma definição" (IDEM, p. 79).

> Cristo efectuou realmente os milagres que se lhe atribuem? A minha opinião é que terá cometido alguns destes escândalos. Os budistas consideram os milagres e as curas coisas duvidosas, quando não repreensíveis. O fazedor de milagres perturba a ordem natural com incalculáveis consequências a longo prazo e é muitas vezes motivado pela busca da glorificação de si próprio.
>
> (...) Muitos práticos sabem fazer magias com o tempo. Uns poucos levantam mortos. (...) Cristo instaurou o monopólio dos milagres e um monopólio baseado no maravilhoso (BURROUGHS, 1997, pp. 42-43).

Aqui aparece o budismo como forma de ruptura em relação ao pensamento cristão do milagre como realização de um movimento transcendental na terra, oposta à formulação budista de iluminação, que é terrena e se dá a partir de uma ampliação de consciência ou deslocamento de percepção; isto porque, no zen, –o corpo é considerado como uma espécie de instrumento. Nesta prática, o corpo serve de suporte, e se o corpo é submetido a regras estritas é para atingir alguma coisa através dele" (FOUCAULT, 2010a, p. 32). No entanto, fora suas entrevistas, este é um dos poucos livros de Burroughs em que o budismo aparece afirmado de forma clara. Por outro lado, pode-se observar alguns ecos budistas em outras obras como *The Western Lands*.

É preciso frisar ainda que Burroughs nunca foi um budista declarado. Chegou também a fazer criticas à relação entre arte e budismo:

> O objetivo do Bodhisattva[48] e um artista são diferentes e talvez não conciliáveis. Quando Huxley se tornou um Budista, ele parou de escrever romances e começou a escrever panfletos budistas. Meditação, viagem astral, telepatia são todos os meios para o fim do romancista. (...) Qualquer escritor que não considere a sua escrita a coisa mais importante que ele faz, que não considere escrever a sua única salvação, Eu – –Eu confio menos nele no mercado das almas". Como diz o francês: não é sério[49] (BURROUGHS, 1984, p. 189, tradução pessoal).

[48] Boddhisattva é a pessoa que segue pelas trilhas da iluminação budista.

[49] –The purpose of Boddhisattva and an artist are different and perhaps not conciliable. When Huxley got Bhudism , he stopped writing novels and wrote Buddhist tracts. Meditation, astral travel, telepathy[49] are all means to an end for the novelist. (…) Any writer who does not consider his writing the most important thing he does , who does not consider his writing his only salvation , I – –I trust him little in commerce of soul" . As the french say: *pas serieux*."

Burroughs realiza uma crítica ao vinculo entre escrita e práticas budistas, não ao budismo por si. Enfatiza que a escrita é a própria salvação do artista. Opõe o trabalho do guerreiro em contato com o *Nagual* ao caminho do Budismo, pois prefere ―o universo com final aberto, perigoso e imprevisível de Don Juan ao fechado universo Karma dos Budistas[50]" (IDEM, p. 190). Apresenta a escrita como a sua tarefa, um trabalho para uma salvação pessoal que é a elaboração de si próprio.

A beatitude de Burroughs sempre passou por uma mistura de religiosidades antigas, como a egípcia, ou o islamismo, com o qual teve uma breve relação em Tânger, mas que logo o desagradou. Também manteve relações com a cientologia na década de 1970, igreja fundada em 1952 por Ron Hubbard, mas não se manteve por muito tempo ligado a esta religiosidade. Seria interessante, e possível, ver como a relação de Burroughs com uma ―espiritualidade" formada a partir de diversos fragmentos de religiões estranhas resultou em um trabalho ético, no entanto, este ponto será menos enfatizado nesta dissertação[51].

Quanto ao próprio eco desta relação entre *beat* e beatitude, podemos ver em Burroughs alguns breves momentos, como nas experiências com drogas:

> O barato é ver as coisas de um ângulo especial. O barato é a liberdade momentânea da velhice, da cautela e da carne amedrontada. Talvez eu encontre na *ayahuasca* o que procurei na droga, na erva e na coca. Quem sabe a *ayahuasca* seja a viagem final (BURROUGHS, 2005, p. 228).

Este é o trecho final de *Junky*, em que Burroughs anuncia sua viagem à América do Sul em busca da ayahuasca, substância consumida e considerada sagrada entre povos indígenas da Amazônia. Essa busca pela ayahuasca, como descrita no trecho acima, pode ser relacionada a uma experiência de beatitude, esta iluminação terrena que é caracteriza por uma ampliação da consciência e que, no caso da experimentação com a droga, se dá em um estado alterado da própria consciência[52].

---

[50] ―the open-ended, dangerous and unpredictable universe of Don Juan to the closed, predictable karma universe of the Budddhists."

[51] Alguns elementos da cosmologia pessoal de Burroughs serão comentados no Capítulo 3.

[52]Ginsberg também utiliza essa noção de estados alterados da consciência para tratar de visões e iluminações espirituais. (Cf. GINSBERG in: COHN, 2010, pp.124-166). Kerouac também afirma que a prática da meditação causa um ―êxtase como um pico de heroína ou morfina" (KEROUAC, 1996, p. 41).

A experimentação com as drogas como alteração da percepção, ou ampliação da consciência, também surge nos *beats* como um desregramento de todos os sentidos, noção da poética de Rimbaud.

> A idéia de Rimbaud de um desregramento de todos os sentidos foi muito importante. Acho que qualquer passagem mais poética ou imagética de minha obra mostra a sua influência. Eu costumava dizer que a maioria dos poetas são essencialmente prosadores preguiçosos. Eu posso pegar qualquer página que escrevi e quebrar as linhas e chamar isso de poesia, como fiz em *Exterminator*. Não dá para separar poesia de prosa, dizer ―qui está a poesia e ali, a prosa". As duas se complementam. Este é um argumento puramente de palavra, como tantos argumentos sobre terminologia, uma questão de semântica. Assim que você se livra das convenções poéticas restritas como metro, ritmo, rima, onde está a linha que separa poesia da prosa, como em Rimbaud? (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 78).

Em Rimbaud, o desregramento de todos os sentidos acarretará em duas formas fundamentais de expressão. Primeiro, a produção do texto por uma escrita imagética, ou seja, uma interferência na linguagem que ofereça uma ruptura ao modo de linguagem corrida e as linguagens trabalhadas anteriormente em literatura. Segundo, na experiência com drogas, em seu caso particular, o haxixe.

> Breve vigília de embriaguez, santa! Não fosse só pela graça dessa máscara que nos destes! Nós te afirmamos, método! Não esquecemos da glória como que ontem honrastes nossas idades. Temos fé no veneno. Sabemos doar nossa vida inteira, todo dia.
>
> Este é o tempo dos *Assassinos* (RIMBAUD, 2002, p. 35).

Neste trecho das *Iluminuras* observa-se o abandono das convenções poéticas restritas, o movimento poético por combinação de imagens (a estrutura poética não se dá pela relação de metro e rima na palavra, mas pela combinação de imagens elaboradas na decorrência do verso longo), e a exaltação da embriaguez. Os assassinos do final, como mostra a nota de rodapé do tradutor Rodrigo García Lopes, remetem originalmente à *Nizari Isma´ilis*, uma seita islâmica dos séculos XI-XIII que praticava assassinatos por motivos religiosos. Assassino é um termo introduzido na Europa pela expressão árabe *hashishin* (o comedor de haxixe), e faz referência aos membros desta

seita islâmica que cometiam assassinatos e comiam haxixe. Portanto, segundo Lopes, Rimbaud faz referência ao seu uso de haxixe.

De forma semelhante, nos *beats* teremos os ecos de Rimbaud nestas duas frentes: desregramento pela linguagem e pelas drogas. Em Burroughs teremos na linguagem as experiências das *routines* e dos cut-ups e o uso de drogas como maconha, heroína, morfina, peiote, nembutal e benzedrina narradas em sua literatura.

A ética e a literatura *beat* fazem aparecer na escrita e na vida valores e culturas que são abortadas e negligenciadas pelo consenso de seu tempo. Outras expressões poderiam ser acrescidas: a loucura, como expressa nos poemas *Kaddish*, de Ginsberg, no entrecruzamento de sua internação e as vividas por sua mãe, ou nos escritos anti-psiquiátricos de Burroughs; o indígena estadunidense[53] na formação da proposta de Snyder por uma etnopoética em que introduz sons de rituais xamânicos indígenas em poesia[54]; ou uma animalidade expressa na poesia de McClure naquilo que chamou de poesia mamífera. Em cada um dos *beats* essas combinações se dão de modo muito singular, sendo que nesta pesquisa será analisado o particular de Burroughs em meio à formação deste caldeirão.

O *ethos beat* está vinculado a uma atitude de modernidade, uma afirmação na elaboração de costumes outros, de uma vida outra que seja diferenciada do padrão vivido. Nos EUA, temos o racismo aqui citado no exemplo do jazz, e por isso a incorporação do negro; tem-se também o desenvolvimento de políticas repressivas ao uso de drogas, que se amplificam após a Lei Harris de 1914, até chegar a Lei Boggs de 1951, e seus desdobramentos legais posteriores. Neste período, estes escritores realizaram uma experiência intensa com os psicoativos, desenvolvendo técnicas e estilos de vida a partir da experiência singular de cada um com cada substância.

---

[53] Burroughs possui um texto chamado ―Oração ao dia de Ação de Graças" em que ironiza os valores estadunidenses; em uma passagem do texto menciona os indígenas que abasteceram a ―América" de risco:
―Obrigado aos índios, por nos abastecerem com uma quantia módica de perigo e desafio –
Obrigado por vastas manadas de bisões para se matar e escalpelar, deixando as caças apodrecerem –
Obrigado pelas recompensas por lobos e coiotes –
Obrigado pelo Sonho Americano, por tudo vulgarizar e falsificar até que as mentiras nuas resplandeçam.
(...) Obrigado por um país que não deixa ninguém tomar conta de seus próprio assuntos" (BURROUGHS, 1996, p. 90).

[54]Khlébnikov, no cubo-futurismo russo, realiza algo semelhante, introduzindo a sonoridade dos xamãs e feiticeiros em poesia; a chama de *linguagem transmental*.

Os EUA viviam o período de guerra fria, em uma constante militarização, que acarreta também um enorme investimento policial, ao qual os *beats* contrapõe o zen e um pacifismo ativo. Época também do chamado macarthismo, que desemboca em uma patrulha e perseguição anticomunistas, da qual os *beats* respondem com uma zona de vizinhança à anarquia. Os EUA passam também por um enriquecimento, e um fortalecimento político no pós-guerra, criando um universo de consumo que constitui o *american way of life*. Em contraposição a isto, os escritores *beats* puderam elaborar certo tipo de despojamento material não cristão, confluindo também com o zen, e com a manifestação da figura do vagabundo, do errante ou do drogado. A afronta a valores estadunidenses ecoa tão agressiva pelo país que em 1960, durante uma convenção do partido republicano, J. Edgard Hoover chega a dizer que entre as grandes ameaças da ―América" estão os comunistas e os ―beatniks" (cf. MORGAN, 1988, p. 289). Como afirma Leonardo Fróes:

> os jovens desregrados que encheram a cena *beat* de álcool, drogas, delinquência e orgias sacrificaram de estalo muitas vidas, tradições, reputações e carreiras, mas demonstraram no tempo e no próprio corpo à América que o materialismo consumista não sacia a fome do homem (FRÓES, 1984, p. 12).

Beat é uma ética, uma atitude em relação a sua atualidade, heroificação de vida no presente que viola o real[55].

Das expressões retiradas da fala de uma entrevista de Burroughs, no início deste movimento, foram observadas a amizade e a associação como relações fundamentais desta geração, a elaboração ética de si como aquilo que ele apresentava como uma importância comportamental, ou sociológica. Mas resta uma das afirmações: ―o movimento *beat* como fenômeno mundial".

É muito difícil precisar ao certo qual a extensão *beat*, por que cada pessoa realiza associações muito particulares, que muitas vezes outros *beats* desconhecem. Também porque, do mesmo modo que Foucault aponta uma tradicionalidade da

[55] Segundo Gary Snyder: ―É uma daquelas poucas vezes na história dos EUA que um segmento da população escolheu livremente se desgarrar do ―padrão norte-americano de viver" e de tudo o que vem junto com isto – em nome da liberdade. (...) Recusar a participar da idiotice delas [de pessoas como generais e políticos] – e isto significa se manter fora de empregos que contribuam para preparativos militares, ficar fora do exército, e dizer o que você pensa sem medo de ninguém – é uma responsabilidade real (...)" (SNYDER, 2005, pp. 182 - 184).

existência no cinismo, esta geração e esta associação de pessoas também apresenta este tipo de tradicionalidade. Os cínicos transmitiam sua tradição apenas por anedotas relacionadas à conduta, formavam uma tradição cínica muito mais pela elaboração de hábitos e atitudes cínicas do que por um desenvolvimento de uma doutrina filosófica (como no caso do platonismo). Ou seja, é o seu comportamento que ecoa ao longo do tempo, se atualiza e se modifica. A ~~tr~~adicionalidade da existência permite (...) restituir a força de uma conduta para além do debilitamento moral" (FOUCAULT, 2011b, p. 185).

Uma *tradicionalidade da existência beat* não significa equivalência ao modo como o cinismo passava os seus comportamentos através de anedotas, de forma a produzir um conceito equivalente e atemporal. Assumir esta noção junto à *beat* significa observar que, em termos de arte ou literatura, não existe um programa, um manifesto ou a formação de uma doutrina. Existe um modo de existência apresentado, que repercute em outros escritores e pessoas através do mundo, junto a associabilidades de diferentes tipos e extensões.

> Qual o significado internacional de tudo isso? A geração beat pode ser vista como um aspecto de uma tendência mundial dos intelectuais reconsiderarem a natureza do indivíduo humano, da existência, dos motivos pessoais, das qualidades de amor e ódio, e os meios de alcançar a sabedoria. O existencialismo, o movimento anarco-pacifista moderno, o atual interesse dos ocidentais pelo zen budismo, são todos uma parte dessa tendência. A geração beat é particularmente interessante porque não é um movimento intelectual, mas um movimento criativo: pessoas que cortaram seus laços com a sociedade respeitável para viver um modo independente de vida, escrevendo poemas e pintando quadros, cometendo erros e se arriscando – mas não encontrando nenhum motivo para apatia ou desânimo. Elas vão a algum lugar. Não causaria nenhum dano se alguma dessas atitudes viesse a animar os poetas no Japão (SNYDER, 2005, pp. 184-185).

Neste trecho, Snyder localiza a geração *beat* no interior de uma tendência, e também aborda as atitudes que podem animar os poetas no Japão. De um lado, tem-se a geração *beat* no interior de uma atmosfera do mundo que em algum momento respira os mesmo temas, ou se desdobra em modos de vida similares; o que circulava nos próprios EUA em torno do jazz, por exemplo. Podemos também observar na França um escritor

como Jean Genet desenvolvendo também uma escrita sobre crimes, tal como Burroughs, a partir de sua própria vida, ou ainda trabalhando o tema do sexo gay. Existe algo na própria *beat* que é maior do que a sua localização.

Por outro lado, tem-se desdobramentos do estilo literário e da ética *beat* que passam por poetas no Brasil como Roberto Piva ou Paulo Leminski, ou ainda a dramaturgia de Antônio Bivar e José Vicente; na acolhida ao Living Theater e ao encenador Robert Wilson, no experimentalismo do Teatro Oficina (...)" (WILLER, 2010, p. 116), etc. Também repercute na formação da contra-cultura, do movimento gay (do qual Ginsberg participou); nas pesquisas sobre os efeitos do LSD em associação a Timothy Leary nos anos 1960; na formação dos *hippies* (via Ginsberg e Kerouac) e na explosão do punk estadunidense, em uma associação com Burroughs nos anos 1970.

Esta pesquisa não visa se deter a esta extensão *beat*, mas é importante apontá-la, para que se possa observar o que destes escritores ultrapassa a eles mesmos. Para além do território, das fronteiras, ou do tempo, existe um movimento desta atitude que se atualiza e se modifica.

o comissário do esgoto

Burroughs emerge deste caldeirão que foi o fenômeno conhecido por geração *beat,* desta relação de amizades e associações múltiplas que deram forma a esta expressão em um estilo de vida peculiar.

Dos *beats,* Burroughs é aquele que apresenta uma trajetória acadêmica de maior desenvoltura, com exceção, talvez, de Lawrence Ferlinghetti. Burroughs graduou-se em Literatura Inglesa em Harvard e depois se dirigiu à Europa, onde cursou Medicina em Viena durante um curto período de tempo. Retornou aos Estados Unidos após o crescente apoio da Áustria aos nazistas e, decorrente do mesmo fato, se casou com a judia Ilsa Klapper, dona de um salão literário em Viena, para que ela conseguisse o visto estadunidense e pudesse fugir da perseguição nazista.

Outra característica importante a ser ressaltada é a paixão deste escritor por armas de fogo, a qual acarreta, por exemplo, a utilização deste tipo de armamento para pintar quadros, o que chamou de *Shot Gun Painting*. Era uma expressão artística em que se postava uma superfície qualquer, como uma tábua de madeira, posicionava-se uma lata de tinta em sua proximidade e BANG!, atirava-se para ver uma revelação do acaso na construção de uma obra de arte.

Burroughs e suas Shotgun paintings*. Disponível em: realitystudio.org.*

Desde criança, Burroughs ia caçar patos com o seu pai. O amor pelas armas de fogo é também uma característica cultural do sul dos EUA, em cujas fazendas a caça é um costume. As armas de fogo neste ambiente agrícola também servem para a defesa da propriedade da terra. Esta paixão pelas armas irá impactar a existência de Burroughs, acarretando na tragédia que envolve sua mulher Joan Vollmer.

Joan estudava Jornalismo em Columbia e era aficionada por leituras, especialmente Proust. O encanto de Burroughs por esta mulher se deu principalmente em um nível intelectual, a partir de conversas sobre leituras e sobre os temas preferidos deste escritor. Vollmer era ―atraente, com um rosto largo e uma testa alta e inteligente (...), dona de uma mente sardônica e curiosa" (MILES, 2012, p. 73).

Burroughs conheceu-a em 1944. Vollmer era amiga de Eddie Parker e, quando foram apresentados, logo iniciaram um relacionamento amoroso. ―Embora Burroughs fosse bem ciente de que ele era homossexual, sua relação com Vollmer começou com uma intimidade assustadora, quase-telepática e mental, e foi encorajada por seus amigos, Allen Ginsberg and Jack Kerouac"[56](GRAUERHOLZ, 2002, p. 4, tradução pessoal). Joan já era casada e tinha uma filha, Julie Adams, mas pediu o divórcio no verão de 1945, casando-se posteriormente com Burroughs.

Joan Vollmer em 1951. In: Morgan, 1988.

Quando Jack e Allen apresentaram Vollmer a seu amigo, ainda não tinham noção de que ele se interessava por homens, ―mas estavam corretos em achar que Bill e Joan se dariam bem, e aquele foi o começo da única relação séria que Burroughs teve com uma mulher. Burroughs: ‗Nós dois tínhamos todas aquelas conversas profundas sobre coisas fundamentais. A intuição dela era absolutamente incrível'" (MILES, 2012, p. 113).

[56] ―Although Burroughs was well aware that he was homosexual, his relationship with Vollmer began with an eerie, almost-telepathic mental intimacy, and was encouraged by their friends, Allen Ginsberg and Jack Kerouac."

Ao longo do ano de 1945, quando moravam com Kerouac, Ginsberg e Hal Chase[57], Burroughs e Vollmer começaram a usar benzedrina, uma substância psicoativa estimulante conhecida como ~~"b~~enny". Foram apresentados a ela por intermédio de uma amiga de Huncke, mais uma vez cumprindo o papel de um drogado mais experimentado que viria a apresentar algumas substâncias e outros amigos do submundo. Vollmer começou usar as ~~"b~~ennys" cada vez mais frequentemente, o que a levou a cenas relatadas da seguinte maneira: ~~"a~~o entrar no apartamento de Hal Chase, em 1947, Kerouac encontra Joan inteiramente nua, fora de si, acusando-o aos gritos, sem reconhecê-lo, de querer estupra-la, enquanto Huncke, entorpecido, incapaz de sair da cama, resmungava que não podia fazer mais nada" (WILLER, 2010, p. 50). O dia seguinte após esse episódio, e as crises alucinatórias frequentes de Vollmer, levaram-na a ser internada no manicômio de Bellevue, sendo a primeira mulher dos Estados Unidos a ser internada por uma crise com drogas. Após a saída do manicômio teve um filho com Burroughs chamado William Burroughs Junior.

Vollmer acompanhou seu companheiro em todas as suas viagens após a saída de Nova York. Em um dado momento, Burroughs foi preso por porte de drogas. Foi combinado que sairia da prisão após o pagamento da fiança e se dirigiria diretamente a um sanatório. Após o seu tratamento – que não deixou os médicos nem um pouco satisfeitos, pelo comportamento relacionado às drogas do tipo ~~"e~~ daí?" (BURROUGHS, 2005, p. 167) – passou uma temporada no Texas onde plantou maconha. Depois de inúmeros adiamentos do seu julgamento, decidiu fugir para a Cidade do México e permanecer um tempo por lá.

Já em terras mexicanas, encontrou os novos canais para comprar opiáceos e continuou se picando, sempre intercalando o uso a períodos de abstinência, o que acarretava muitas vezes em um aumento brutal do consumo de álcool. Sentia-se muito pior bebendo freneticamente do que se picando, então voltava a se picar. Entre as drogas que consumiu no México constam, em *Junky*, heroína, morfina (na forma injetada ou bebida, que se chama paregórico, e se vendia em farmácias comuns), cocaína e peiote.

Certa vez em sua casa ocorria uma reunião de amigos. Ele e Vollmer resolveram brincar de Guilherme Tell. Ela postou um copo em cima de sua cabeça e Burroughs

[57] Estudou Antropologia na Universidade de Columbia, integrando círculo universitário em que vivia Ginsberg, Carr, Kerouac e Burroughs. É o personagem Chad King em *On the Road*.

disparou um tiro. Errou o alvo e a bala perfurou o crânio de Joan. Ele foi preso, mas conseguiu sair com a ajuda de um bom advogado. Tempos depois foi a Tânger, no Marrocos, onde escreveu o seu livro *Almoço Nu*. No prefácio de *Queer*, Burroughs relaciona a morte de sua mulher ao desenvolvimento de sua escrita.

> Vejo-me forçado a chegar à consternadora conclusão de que nunca teria me tornado escritor se não fosse a morte de Joan e a realizar até que ponto esse acontecimento motivou e formulou a minha escrita. Vivo sob a ameaça constante da possessão e constantemente a tentar fugir dela, do controlo. Assim, a morte de Joan pôs-me em contacto com o invasor, o espírito horrível, e em luta permanente, luta essa em que não tenho outra escolha senão escrever para escapar (BURROUGHS, 1999a, p. 23).

Na formulação da escrita de Burroughs, duas mortes têm lugar central. Uma delas a morte de Kammerer e o seu impulso para a primeira escrita. A outra, a morte de sua mulher, Joan Vollmer, como impulso para se tornar um escritor. Uma escrita que se desenvolve em um trabalho sobre si para transfigurar a tragédia do assassinato em outra coisa.

Pode-se cruzar esta produção da escrita de Burroughs com outro escritor, o poeta brasileiro Wally Salomão. Wally foi preso durante a ditadura civil-militar no ano de 1972, e tornou-se poeta no interior da prisão. A liberação da escrita no presídio (como ocorreu com o *beat* Gregory Corso) aparece como uma necessidade de transformar o horror: ―Você transforma o horror, você tem que transformar. (...) foi uma liberação da escritura" (SALOMÃO, 1996, p. 28).

Também é possível a aproximação com o filme *Paranoid Park*, de Gus Vant Sant, cineasta que foi amigo de Burroughs e gravou o curta *Thanks giving Prayer* a partir de uma leitura deste escritor e o teve como ator no filme *Drugstore Cowboy*. *Paranoid Park* conta a história de Alex, um jovem de dezesseis anos que certo dia resolve ir a um parque de skatistas. Lá, conhece Scratch. Os dois jovens saem para dar uma volta e se penduram em um vagão de trem; logo um guarda os vê e começa afugentar os meninos. Alex bate com seu skate no guarda, que cai para trás e tem o seu corpo cortado ao meio pelo trem que passa em velocidade pelos trilhos. Aconselhado por uma amiga, o jovem resolve escrever uma carta com a história, para conseguir lidar com o acidente.

Três exemplos de liberação da escrita que aparecem como possibilidade de transformação do horror. Em Wally Salomão o horror é a prisão na ditadura brasileira; em *Paranoid Park*, um assassinato, tal qual em Burroughs, mas a diferença está em que a personagem Alex não pode contar o ocorrido a ninguém. No escritor *beat* o assassinato nunca é narrado literariamente, mas no meio de toda a tensão de sua escrita ele parece estar sempre à espreita como esse horror que tem de ser transformado. O prefácio de *Queer* é o único momento em seus livros que apresenta o fato de alguma forma explícita. Por outro lado, a diferença com *Paranoid Park* existe pela propagação do acidente e por ele mesmo, hora ou outra, falar sobre o ocorrido em entrevistas.

> Passávamos o tempo bebendo naquele apartamento. Eu estava muito bêbado. De repente, disse: _é hora do nosso número de Guilherme Tell, coloque o copo na cabeça‘. Apontei na beirada do copo e a seguir houve uma espécie de grande flash[58] (BURROUGHS in BOCKRIS, 1998, p.84).

Este é um dos momentos em que Burroughs descreve a cena da morte de Joan, mas se trata de uma entrevista dada a Victor Bockris. Em seus livros, este momento não está narrado. Tem-se então um dos elementos que compõem a escrita burroughsiana, a transformação do horror.

O biógrafo e amigo de Burroughs, Barry Miles, introduz uma imagem potente para a análise de sua vida, a imagem do exterminador. Quando saiu da Universidade de Harvard, Burroughs realizou bicos de todos os tipos, entre eles os de detetive particular (tipos de personagens que também animam as suas histórias) e o de exterminador[59] de insetos. As entrevistas concedidas por ele para a realização de suas biografias (escritas por Morgan e Miles) são sempre em um tom empolgante sobre este trabalho, dizia que sempre chegava de forma bem escandalosa no local onde devia prestar o serviço. Gritava bem alto: Tem algum inseto aqui, garota?

Esta imagem do exterminador dá vez ao livro *The Exterminator!*, uma compilação de textos curtos. Imagens de exterminadores também aparecem em *Almoço Nu*:

---

[58] –Llevábamos un rato bebiendo en aquel apartamento. Yo estaba muy borracho. De pronto dije: _Es hora de nuestro número de Guillermo Tell, ponte el vaso en la cabeza‘. Apunté al borde del vaso, y luego hubo una especie de gran fogonazo.”

[59] É um dedetizador de insetos. A palavra foi mantida como exterminador para ser mais próxima à imagem que o biógrafo traça, e para se aproximar da palavra na língua inglesa que é *Exterminator*.

> Chamam-me de exterminador. Exerci tal função durante um breve interlúdio e testemunhei a dança do ventre das baratas sufocadas pela poeira amarela do piretro. (—Agora é difícil de achar, minha senhora... com essa guerra e tudo mais. Posso vender-lhe um pouco... Dois dólares.") Lavei gordos percevejos do interior de papéis de parede decorados com rosas em decadentes hotéis para artistas em North Clark e envenenei o insistente Rato, devorador ocasional de bebês humanos. Você não faria o mesmo? (BURROUGHS, 2005a, p. 211).

Imagem sempre relacionada a este trabalho que fez e que também pode ser relacionada ao que chamou de desnudamento em *Almoço Nu*, o escritor que põe as baratas em dança do ventre, expõe uma franqueza sufocante para o Ocidente.

A relação entre Burroughs e o exterminador de insetos é comumente explorada. David Cronemberg, em seu filme *Naked Lunch* (no Brasil lançado sob o título *Mistérios e Paixões*), também retrata Burroughs, entrelaçado à personagem William Lee, como um exterminador que se vicia no próprio inseticida. Passa então a ver insetos falantes ou máquinas de escrever se transformando em insetos e em outros seres estranhos. Um ofício que frequenta casas decadentes em busca de ratos e baratas.

> A imagem de William Burroughs como um exterminador, adotada por jornalistas e críticos, é potente. Um exterminador pode assumir muitas formas: um locutor franco e direto que golpeia a hipocrisia, um desconstrutivista que rompe um texto, um escritor cut-up, um assassino. A Palavra é automaticamente associada à baixeza da vida, pois os apartamentos infestados de insetos estão na parte decadente da cidade, e geralmente os clientes do exterminador são pessoas pobres, habitantes de pensões, guetos e fábricas em decomposição [60] (MILES, 1992, p. 34).

Um exterminador como um homem de fala reta e direta que quebra com a hipocrisia, um desconstrutor do texto, um escritor de *cut-up* ou um assassino. Estas são expressões que marcam a vida e a escrita de Burroughs. A primeira afirmação marca

---

[60] "William Burroughs as an exterminator is a potent image, one seized on by journalists and critics. An exterminator can take many forms: a straight-talker who cuts hypocrisy, a deconstructionist ripping through text, a cut-up writer, an assassin. The Word has automatic low-life associations, since bug-ridden apartments are in the rundown part of the town, and the exterminator´s clients are usually poor people, inhabitants of rooming houses, ghettos and rotting factories."

uma fala franca diante da realidade de seu tempo, esta intenção de pôr a nu a sociedade em que vive – mostrada até aqui pelo livro *Almoço Nu*, mas que pode ser também apontada em *Junky*.

> Neste livro, escrevi o que sei a respeito da droga e das pessoas que a usam. A narrativa é ficcional, porém baseada em fatos da minha própria experiência.
>
> (...) A propaganda oficial se opõe a qualquer dado factual sobre as drogas, portanto quase nada de correto foi escrito sobre o assunto. Quando os jornais, as revistas e os filmes tratam da droga, raramente desviam-se do mito oficialmente patrocinado. Exporei aqui os principais pontos de tal mito (BURROUGHS, 2005, p. 247).

Assim iniciava o manuscrito original de *Junky*, parte que foi retirado da publicação original pelo próprio escritor, junto com outro capítulo sobre o psicólogo Whihelm Reich. Burroughs retira todo conteúdo pretensamente científico do livro, mas isso não significa que, ao abordar a sua própria vida, ele não realize esta pretensão inicial. Ao decorrer da narrativa, mostra o funcionamento das leis antidrogas nos EUA, a forma de atuação da polícia, da psiquiatria nos tratamentos e, assim, escancara o funcionamento de tudo aquilo que gira em torno das drogas.

Nesta introdução retirada da publicação, um dos mitos patrocinados seria o de que ―A diferença entre o viciado e o traficante é clara. As autoridades têm pena do viciado e estão atrás somente do traficante" (Burroughs, 2005, p. 250). Ao longo da narrativa do livro, Burroughs mostra que em sua época a maioria dos traficantes era apenas um ―viciado" que vendia a droga (principalmente aqueles que foram presos) para poder sustentar o próprio vício, ele mesmo sendo ―viciado" e traficante em vários períodos de sua vida.

Assim, *Junky* também comporta, embora de modo bem diferente de *Almoço Nu*, esse desnudamento burroughsiano. A diferença entre estas duas dimensões do desnudamento é que *Junky* apresenta uma fala reta sobre o assunto, sem muita interferência de quebras na linguagem, e comporta um nível de derrisão muito menor se comparado ao outro livro, que traz uma composição não linear e um deboche muito mais escrachado. *Almoço Nu* comporta o exterminador do próprio texto.

Outro vínculo entre esta imagem do exterminador e a vida de Burroughs diz respeito ao próprio percurso necessário à realização do ofício: a grande concentração de clientes em guetos, cortiços ou fábricas em decomposição pode ser associada à vida *baixa*, que circula pelos bairros da droga e envolve também certos tipos de ladrões, como Herbert Huncke. Os caminhos e ambientes pelos quais Burroughs passa se aproximam dos cenários que aparecem em seus livros, principalmente em *Junky*.

Esta predileção a um tipo de mundo, que passa a ser o ambiente habitado por Burroughs, mostra-se também em textos relacionados a temas políticos ou atividades consideradas oficiais.

> Minha ambição política era mais simples e menos ilustre. Queria ser comissário dos esgotos, do condado de St. Louis, trezentos dólares por mês com toda possibilidade de conseguir mergulhar em um insignificante fundo de suborno. (...) Ronald Reagan simplesmente ama tudo isso. Nunca quis ser um representante como Nixon, pra ficar apertando mãos ou fazendo discursos o dia inteiro. Quem seria louco para ter um trabalho como aquele?
>
> Eu era comissário dos esgotos, não tinha paciência pra alegrar bebês, almoçar com a rainha. Afinal, quanto menos eleitores souberem da minha existência, melhor. Deixo os reis e presidentes serem os protagonistas. Prefiro o cheiro de gás que vem de longe quando os esgotos se rompem. Levei na flauta um negócio que me rendeu uma casa de trinta mil dólares e falam nos jornais que a cultura do sexo, das orgias drogadas, acabou na mesma merda que as tornaram possível. Agitado em cima do telhado do meu rancho com minha hortelã e minha maconha, sua velha glória paira mansa na brisa corrupta.
>
> (...) Vocês dois, prestem atenção. Suas notórias fragilidades são possíveis de serem observadas por um telescópio. Sinto meus sonhos indo para bem longe, para algum lugar do passado. Aquele maldito, lá bem longe, como se fosse uma laranja em um armazém.
>
> Uma História de William S. Burroughs. Há muito tempo que não falo com políticos. Há muito tempo não falo sobre questões políticas, com todo prazer deixei todas muito bem enterradas no longínquo 1930, no jogo de softball.[61]

[61] Leitura do texto *Roosevelt after Inauguration*, in MAECK, 2005, Vídeo.

Este texto, que faz parte do livro *Roosevelt after Inauguration*, explicita a atmosfera e o desnudamento burroughsiano. Por um lado, ao falar de política e da atividade dos políticos, inverte seus valores e práticas; de outro, evidencia relações com a corrupção, o suborno, as drogas e o sexo. Burroughs apresenta a perspectiva de um ―submundo", de um tipo de vida que é jogado para de baixo dos tapetes, um estilo de vida que é deixado na condição de esgoto. Esgoto entendido como este submundo das drogas, do Harlem, ou da Times Square, ou, neste caso, práticas que compõem o mundo da política, mas não aparecem oficialmente. É o que se mostra nesta inversão em frases como ―Nunca quis ser um representante como Nixon, pra ficar apertando mãos ou fazendo discursos o dia inteiro". Não é este um trabalho oficial relacionado à política? Um homem de discursos que faz a sua companha apertando as mãos da população?

A literatura de Burroughs encontra uma chave neste texto: é ele próprio comissário dos esgotos. A atividade-esgoto é aquilo que, em *Almoço Nu*, Burroughs mostra como o desnudamento da América. Ele é então o homem que prefere ―o cheiro de gás que vem de longe quando os esgotos se rompem".

Pode-se aproximar a arte dos esgotos de Burroughs a Michel Foucault em ―A vida dos homens infames", aquilo que é baixo no que se mostra digno, ou as vidas destinadas a não deixar rastro.

> Quis também que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispusesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que no entanto, tivessem sido atravessadas por um certo ardor, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia, um excesso de malvadeza, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua própria mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena (FOUCAULT, 2006a, p. 207).

É de modo muito similar que Burroughs explode os canos para que o cheiro dos esgotos se libere, mostrando vidas que atravessaram sua existência; homens que

poderiam ser somente mais um corpo arremessado na vala da contagem de corpos gélidos pelo efeito das picadas de heroína ou da temperatura enervante da falta da substância, como a personagem Doolie de *Junky*,

> A visão de Doolie doente era enervante. O invólucro de sua personalidade ia para o espaço, dissolvido pelas células famintas de droga. Vísceras e células, eletrizadas numa repulsiva atividade insetológica, pareciam prestes a irromper pela superfície. O rosto ficava nublado, irreconhecível, ao mesmo tempo murcho e intumescido (BURROUGHS, 2005, p. 121).

O corpo retratado é o das células sedentas, assim como o de Burroughs. Este é o tipo de exposição em seus textos, tanto da baixeza dos ambientes que circula, de seu próprio modo de vida, das células sedentas pelas drogas, ou o que está por baixo do que aparece oficialmente como digno, grandioso ou ilustre, como no caso da atividade política mostrada pelo trecho de *Roosevelt after Inauguration*. A predileção pelo baixo que existe neste escritor se dá a partir de si mesmo, pelos seus percursos e pelo seu próprio estilo de vida.

A atividade-esgoto emerge também por ser um transbordamento daquilo que se constituiu como literatura a partir do século XVII.

> A partir do século XVII, o ocidente viu nascer toda uma fábula da vida obscura. (...) Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus e os mais sutis do real. No momento em que se instaura um dispositivo para forçar a dizer o ―ínfimo", o que não se dizia, o que não merece nenhuma glória, o ―infame" portanto, um novo imperativo se forma, o qual vai constituir o que se poderá chamar a ética imanente ao discurso literário no ocidente: suas funções cerimoniais vão se apagar pouco a pouco; não terá mais como tarefa manifestar de modo sensível o clamor demasiado visível da força, da graça, do heroísmo, da potência; mas ir buscar o que é o mais difícil de perceber, o mais escondido, o mais penoso de dizer e de mostrar, finalmente o mais proibido e o mais escandaloso (FOUCAULT, 2006a, p. 207).

Foucault analisa a constituição da literatura a partir da formação de um discurso literário que se expressará pela busca do infame. Não que a literatura se resuma a essas características, as mantenha como exclusivas, ou que todo pretenso discurso literário as

encampe, mas é exatamente nessa ética discursiva que a literatura estabelece sua condição de existência no final do século XVII. A literatura, então, faz parte de uma produção do Ocidente que faz o cotidiano emergir do discurso, mas, de modo particular, está obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras, os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se por fora da lei, ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da infâmia': cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais intolerável, o descarado" (IDEM, p. 208).

Não cabe aqui mostrar a constituição deste discurso na produção da literatura no século XVII, mas sinalizar que a emergência da de William Burroughs se dá como desdobramento de uma condição ética de existência da literatura, no interior de uma prática discursiva[62], e de uma obrigação discursiva mais ampla, que possui procedência no século XVII, e abre espaço para o discurso do desnudamento, para a literatura que busca o cotidiano em baixo dele mesmo, diz o indizível, etc.

Foucault, nota este tipo de característica no curso *A coragem da verdade*, utilizando a mesma palavra que Burroughs utiliza, desnudamento. No entanto, é preciso contextualizar um pouco mais esta análise:

> imaginem que pudéssemos trabalhar em grupo ou que quiséssemos escrever um livro sobre o cinismo como categoria moral na cultura ocidental? (...) A doutrina cínica, portanto, de certo modo deesapareceu. Mas quer isso dizer que o cinismo, um pouco à maneira do estoicismo, um pouco à maneira do epicurismo, um pouco sobretudo à maneira do ceticismo – vai ser preciso voltar a esse ponto mais detalhadamente – não se transmitiu, não continuou e prosseguiu essencialmente como uma atitude, uma maneira de ser, muito mais do que uma doutrina? (FOUCAULT, 2011b, pp. 155-156).

Foucault estabelece a hipótese, que não foi exaustivamente trabalhada, de que o cinismo apresentaria uma espécie de eco no Ocidente, eco que consiste em um jeito de ser, uma atitude que poderia ser observada a partir desse tema da vida como escândalo

[62] Trata-se aqui de mostrar o discurso como um campo estratégico no qual os elementos, as táticas, as armas não cessam de passar de um campo ao outro, de permutar-se entre os adversários e volta-se contra os que os utilizam. É à medida que ele é comum que o discurso pode tornar-se a um só tempo um lugar e um instrumento de confronto. (...) O discurso é para a relação das forças não apenas uma superfície de inscrição, mas um operador" (FOUCAULT, 2011, pp. 220-221).

da verdade, ou do estilo de vida como lugar da emergência da verdade (o *bíos* como aleturgia[63])" (FOUCAULT, 2011b, p. 158). E assim, ―veríamos pelo menos três fatores, três elementos que puderam, na longa história da Europa, transmitir, sob formas mais uma vez diversas, o esquema cínico, o modo cínico de existência na Antiguidade cristã, primeiro, e no mundo moderno" (IDEM). Foucault chega até mesmo a lançar mão da expressão ―cinismo trans-histórico" para caracterizar esta hipótese (cf. IBIDEM, p.152).

Para explicar um pouco melhor o que é esta atitude que, na hipótese lançada por Foucault, se desloca no tempo, é preciso compreender que este curso trata do tema da *parresía*, uma palavra grega que se traduz por franco falar. Como noção, está apoiada sempre na relação de quem fala para com um outro. É uma forma de discurso que não visa necessariamente persuadir aquele que ouve, nem demonstrar algo ou ensiná-lo. Localiza-se no exato instante em que se abre uma relação de franqueza a um mar aberto de risco não muito mensurável.

> Sempre há *parresía* quando o dizer-a-verdade se diz em condições tais que o fato de dizer-a-verdade, e o fato de tê-la dito, vai ou pode ou deve acarretar consequências custosas para os que disseram a verdade. Em outras palavras, creio que se queremos analisar o que é *parresía*, não é nem do lado da estrutura interna do discurso, nem do lado da finalidade que o discurso verdadeiro procura atingir o interlocutor, mas do lado do locutor, ou antes, do lado do risco que o dizer-a-verdade abre para o próprio interlocutor (FOUCAULT, 2010b, p. 55).

O limite deste risco é a própria morte, e por esta característica, aquele que se arrisca nesta prática do dizer verdadeiro necessita de uma forma de coragem, ―coragem cuja forma mínima consiste em que o parresiasta[64] se arrisque a desfazer, a deslindar essa relação com o outro que tornou possível precisamente seu discurso" (FOUCAULT, 2011b, p. 12).

Segundo Edson Passetti,

> A atitude do *parrhesiasta* é proclamar no marco da vida política, diante do Império, algo acessível a todos, que seja público, visível, espetacular,

[63] ―Aaleturgia seria, etimologicamente, a produção da verdade, o ato pela qual a verdade se manifesta" (FOUCAULT, 2011b, p. 4).

[64] ―o personagem que é capaz de usar parresía e que se chama – a palavra aparece mais tardiamente – o parresiasta" (FOUCAULT, 2011b, p. 9).

> provocativo e, às vezes, escandaloso, como os cínicos, dirigido às multidões e a povos inventados. Algo sempre sobre liberdade, renúncia à luxúria, crítica à política, aos códigos morais e ao que rompe com o diálogo socrático (...) (PASSETTI, 2009, p. 130).

Esta atitude se dá no marco público e, pela análise de Passetti, se mostra provocativa, podendo assumir a forma do escândalo, do escândalo dirigido a multidões ou povos inventados. A expressão *povos inventados* pode nos remeter a Gregory Corso e sua noção do poeta como aquele que deve criar um mundo, um mundo novo que é o da sua própria vida.

A palavra *parresía* na Grécia apresenta escritas diferentes, e assume sentidos também diversos ao longo de toda antiguidade. Nos cínicos, o dizer-verdadeiro se radicaliza em uma forma na qual não se separa do estilo de vida.

> A exigência de uma forma de vida extremamente marcante – com regras, condições ou modos muito caracterizados, muito bem definidos – é fortemente articulada no princípio do dizer-a-verdade ilimitado e corajoso, do dizer-a-verdade que leva sua coragem e sua ousadia até se transformar [em] intolerável insolência (FOUCAULT, 2011b, p. 144).

A atitude cínica leva à insolência, a uma atitude em relação ao seu tempo; leva à ousadia de dizer a verdade na forma de testemunho da verdade. Isto implica que o ~~"t~~estemunho da verdade [é] dado por e no corpo, na roupa, no modo de comportamento, na maneira de agir, reagir, de se portar. (...) Exercer em sua vida e por sua vida o escândalo da verdade, é isso que foi praticado pelo cinismo" (FOUCAULT, 2011b, p. 158).

O filósofo Frédéric Gros sintetiza a relação entre cinismo e parresía do seguinte modo:

> (...) pôde estabelecer três grandes funções do modo de vida cínico com relação à exigência da *parrhesia*: uma função instrumental (para assumir o risco do falar verdadeiro é preciso não estar apegado a nada); uma função de redução (trata-se de organizar uma decapagem geral da existência que a desembarace de todas as convenções inúteis e de outras opiniões ifundadas); uma função, enfim, de provação (a vida deve aparecer na verdade de suas condições fundamentais). (...)Essa junção explosiva de um dizer franco e de

> um estilo de existência constitui para Foucault uma constante supra-histórica da atitude cínica (...) (GROS, 2004, p. 162).

Esta dissertação não pretende estabelecer nenhuma adequação entre o que foi a ética cínica e o que é a ética de Burroughs, mas esta breve digressão serve para situar o tema ao qual Foucault está tratando no curso, e a sua hipótese de que ―na arte moderna que a questão do cinismo se torna singularmente importante" (FOUCAULT, 2011b, 164). Foucault crê que existem dois pontos possíveis de se relacionar a arte moderna com o escândalo da vida como verdade. O primeiro é a vida artista, já discutida neste capítulo. O segundo é o de que:

> a própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação da redução violenta ao elementar da existência.(...) um antiplatonismo da arte moderna que foi o grande escândalo de Manet e que, a meu ver, sem ser a caracterização de toda arte possível atualmente, foi uma tendência que vocês encontram de Manet a Francis Bacon, de Baudelaire a Samuel Beckett ou Burroughs (FOUCAULT, 2011b, pp. 158-159).

O tema do desnudamento[65] em Burroughs tem o sentido de colocar a nu as relações existentes em seu tempo, como por exemplo, a pena capital:

> Certos trechos do livro, considerados pornográficos, foram escritos como um manifesto contra a Pena capital, à moda de *Uma proposta modesta* de Jonathan Swift. Tais trechos têm a intenção de desnudar a pena capital como anacronismo obsceno, bárbaro e repugnante que é. Como sempre, o Almoço está nu. Se os países civilizados desejam um retorno aos Rituais de enforcamento dos Druidas nos bosques sagrados, ou beber sangue com os astecas alimentando os seus Deuses com sangue de sacrifícios humanos, que tenham plena consciência do que realmente estão comendo e bebendo. Que vejam de perto o conteúdo das colheres compridas e servidas a eles pelos jornais (BURROUGHS, 2005a, p. 252).

[65] Em uma entrevista, Burroughs coloca que um das tarefas da poesia é a de ―Fazermo-nos consciente do que sabemos e não sabemos que sabemos" (BURROUGHS in: BOCKRIS, 1998, p. 58) Isto é, para ele, fazer como fez Ginsberg ao tomar ―atitudes francas a respeito do sexo e das drogas" (IDEM). Colocar a nu uma realidade que muitas vezes não se sabe que sabe.

É esta a intenção crua da escrita burroughsiana. Escancarar procedimentos, comportamentos, mecanismos da maneira mais limítrofe possível, por vezes, inverter completamente todos os valores, e escrever tudo isso a partir da derrisão, do deboche e da ironia. Podemos ver trechos como:

> Europeus de aparência repulsiva atravancam as escadas, interceptam a enfermeira quando preciso de meus remédios, derramam mijo na bacia quando estou me lavando, ocupam o banheiro por horas sem-fim. – provavelmente tentando catar a dedeira recheada de diamantes que esconderam no cu (BURROUGHS, 2005a, p. 65).

É assim que expõe a civilização ocidental, de maneira derrisória, despudorada e violenta, como o europeu que procura uma dedeira com diamantes, pedras preciosíssimas que esconderam em seus cus. Outros exemplos poderiam ser acrescidos. Em *Almoço Nu*, Burroughs escancara o funcionamento das relações médicas, psiquiátricas, policiais, políticas e burocráticas. Também a relação da sociedade estadunidense com os negros, com os gays e com os drogados.

Foucault prossegue na análise:

> E com isso a arte estabelece com a cultura, com as normas sociais, com os valores e os cânones estéticos uma relação polêmica de redução, de recusa e de agressão. É o que faz a arte moderna desde o século XIX, esse movimento pelo qual, incessantemente, cada regra estabelecida, deduzida, induzida, inferida a partir de cada um desses atos precedentes, se encontra rejeitada e recusada pelo ato seguinte. Há em toda forma de arte uma espécie de permanente cinismo em relação a toda arte adquirida. É o que poderíamos chamar de caráter antiaristotélico da arte moderna. Essa arte moderna, sob esses dois aspectos, tem uma função que poderíamos dizer essencialmente anticultural. Ao consenso da cultura se opõe a coragem da arte em sua verdade bárbara. A arte moderna é o cinismo da cultura, é o cinismo da cultura voltada contra ela mesma (FOUCAULT, 2011b, p. 165).

Possivelmente Foucault utiliza a expressão ―verdade bárbara" em sentido próximo ao que utiliza no curso *Em defesa da sociedade*. Ali, na aula de 3 de março, coloca que o discurso do bárbaro aparece no século XVIII em oposição à noção de selvagem, que é o sujeito da troca elementar, o sujeito que fundou estados de natureza, ―que é selvagem na selvageria, com outros selvagens; assim que está numa relação de

tipo social, o selvagem deixa de ser selvagem" (FOUCAULT, 2010c, p. 164). O bárbaro é alguém que só se compreende em comparação a uma civilização da qual ele está fora e com a qual ele luta. É o homem que invade a fronteira dos estados, que derruba muralhas. O selvagem cede a sua liberdade para entrar em uma relação de tipo social e garantir sua saúde, seus bens, sua segurança sua propriedade. O bárbaro nunca cede a sua liberdade. ―Não há bárbaro sem uma história prévia, que é a da civilização que ele vem incendiar" (IDEM, p. 164). Foucault aloca esta discussão em um tempo bem específico, que é a discussão da revolução do século XVIII; no entanto, a verdade bárbara da arte moderna é aquilo que se volta contra a civilização, busca arrebentar fronteiras, destruir muralhas, incendiá-las.

A arte emerge daquilo que está embaixo, daquilo que na cultura[66] não tem direito, daquilo que na sociedade em que se encontra é tido como comportamento repulsivo. Aí está o encontro da arte com a loucura, com os indígenas, com o crime, com o pensamento oriental, com a África, com as drogas e com o sexo– daquilo que se vê tão comumente passar como tema da arte moderna e que transborda até chegar à Burroughs.

Temos então duas características da arte moderna: a coragem da arte em sua verdade bárbara – que é fundamentalmente o desnudamento– e a sua rejeição perpétua a toda forma adquirida de arte, ao já estabelecido anteriormente enquanto construção artística. A verdade bárbara é também agressão, redução e recusa incessante com a própria cultura e com as normas sociais; aí reside o cinismo da cultura.

Dessa verdade bárbara que emana da arte moderna, a incorporação dos elementos bárbaros e a absorção daquilo que da cultura e na cultura foi abortado podemos ver a emergência de experiências como o primitivismo e o negrismo. Estas expressões caracterizam um volver sobre culturas não ocidentais, sobre os considerados bárbaros ou não civilizados para trazer à arte aspectos de afronta à sociedade em que viviam. Arte entendida sempre na característica da arte moderna, como a produção da obra que emerge da vida, e da própria vida como manifestação de arte. Assim, ―primitivismo" seria relacionado a sociedades indígenas da América e o ―negrismo" aos

[66] Neste momento, a palavra cultura está sendo usada no sentido utilizado acima, por Foucault: ―o consenso da cultura". Do ponto de vista antropológico, o que está fora deste consenso ainda está imerso em relações culturais.

povos africanos; são englobados por Micheli em um grande tema que envolve todos estes aspectos, o *exotismo*.

> O exotismo destes artistas, dos pintores e dos escultores de vanguarda, surgia portanto, no fundo, de uma repulsa ativa. Nos primeiros anos do século, tal repulsa tornou-se cada vez mais radical, envolvendo na rejeição inclusive muitos daqueles aspectos culturais que a história anterior havia criado até mesmo frutuosamente (MICHELI, 2004, p. 53).

Daí temos as viagens de artistas em direção aos continentes em que poderiam encontrar experiências diferentes da civilizada. Gauguin foi ao Taití, Rimbaud foi à África, Artaud foi ao México em busca dos Tarahumara. No caso deste último, o elemento da crítica ao Ocidente se desdobra em experimentar a loucura (não só como um tema que aparece com força em sua obra mas, também, como experiência que o levou à internação inúmeras vezes) e nas suas relações com drogas a partir do encantamento com o ritual do Peiote realizada pelos Tarahumara, ou seu uso de Ópio.

Foucault sugere que a arte moderna incorporou uma atitude de coragem que se traduz no ―risco de ferir" (FOUCAULT, 2011b, p. 165). Atitude de agressão e recusa de valores sociais existentes em seu tempo, que não se dá somente pela construção de um discurso, mas por meio da elaboração de uma vida artista. Todas estas atitudes que povoaram a arte moderna se convertem na elaboração de um estilo de vida, em uma experiência de inconformidade com o seu tempo. ―Toda estética da existência tem vínculo estreito com o seu tempo, com seu presente histórico, em muitos casos experiências de inconformidade com as formas de vida comumente aceitas ou controladas" (CASTELO BRANCO, 2009, p. 145).

Em Baudelaire, poeta também citado por Foucault, tanto para se referir ao desnudamento da arte moderna, quanto para caracterizar a atitude de modernidade, podemos ver esta relação de desnudamento e buscar o abortado da cultura bem próximo de Burroughs, até por que Burroughs cita Baudelaire nominalmente como uma de suas influências (cf. BOCKRIS, 1998, p. 51). Segundo o poeta francês, o heroísmo está no ―espetáculo da vida elegante e das milhares de existências flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos e prostitutas, – A *Gazzette des Tribunaux* e o *Moniteur* nos provam que basta abrirmos os olhos para conhecermos nosso heroísmo." (BAUDELAIRE, 1995, p. 730).

A arte que se volta para os subterrâneos da cidade é propriamente o que faz Burroughs em sua literatura, inclusive a partir de uma figura que Baudelaire exalta como heroica (que não é o caso de Burroughs), o criminoso, figura central ao longo de toda a sua literatura. A literatura de Burroughs não se aparta de sua elaboração de vida também neste ponto, pois ele mesmo foi enquadrado nessa categoria por diversas vezes.

Estes elementos subterrâneos da cidade e a incorporação do que é considerado moralmente repugnante, dão, em Burrroughs, expressões literárias que são as da sua própria vida: os *junkies,* a loucura*,* os gays, drogados de diversos tipos, ladrões; também desembocam em outras figuras, como em *Almoço Nu* que trata de coprófilos, garotos e garotas que praticam orgias, negros, roqueiros, etc.

Destes elementos subterrâneos, o crime está entrelaçado à vida de Burroughs. Muitos biógrafos e pesquisadores o consideram como um ―fora-da-lei" da literatura, como no título de sua biografia *William Burroughs – Literary Outlaw,* escrita por Ted Morgan. Esta denominação ―fora-da-lei" aparece também para indicar uma vida marcada por um choque a padrões oficiais ocidentais e estadunidenses.

Burroughs, no fim da leitura de *Roosevelt after Inauguration*, afirma que a sua vida é diferente destas atividades oficiais, entendidas neste texto como a política:

> Alguém já falou a vocês quais os deveres de um presidente? Eu digo a vocês. ―Você será levado exclusivamente pelas forças individualistas que o levam ao seu escritório. Ponha um pé fora dessa linha, e eles vão matar você como mataram Kennedy" [67].

Política, para Burroughs, é uma atividade delimitada por fronteiras. Está nos deveres de um presidente seguir tais e tais passos; é a necessidade de uma vida de escritório. Está circunscrita em um campo institucional rígido. É o que ele desconsidera, o que comumente abandona; aquilo que ficou perdido no ano de 1930 em um jogo qualquer de *soft ball*[68]. A vida de Burroughs estava constantemente em choque com estas delimitações.

Alguns fatos de sua vida narrados até aqui mostram com clareza este choque. Em Nova York, foi preso por porte de drogas, fugiu da austeridade da lei indo para o

[67] Leitura do texto *Roosevelt after Inauguration*, in: MAECK, 2005, Vídeo.

[68] É uma variação esportiva do baseball

México, assassinou acidentalmente a sua mulher e foi preso novamente. Poderia ser lembrada também a sua internação em um sanatório para o tratamento do vício após a prisão.

Burroughs também foi considerado louco, e alegou isso quando recrutado pelo exército, como presente no prólogo de seu livro *Junky:*

> Após ser recusado, mediante alegações físicas, em cinco programas de treinamento de oficiais, acabei recrutado pelo exército e declarado apto a prestar serviço de forma irrestrita. Decidi que não ia gostar do exército, e apelei para meu histórico no depósito dos loucos – uma vez me deu um surto de Van Gogh e cortei a junta de um dedo, para impressionar alguém em quem estava interessado na época. Os médicos do depósito de loucos nunca tinham ouvido falar em Van Gogh. Colocaram-me fora por esquizofrenia, acrescentando ainda que esta era do tipo paranoide, a fim de explicar o frustrante fato de eu saber tanto onde estava como quem era o presidente dos EUA. Quando o Exército viu o diagnóstico, dispensou-me com a observação: ―Este homem não deve ser recrutado novamente" (BURROUGHS, 2005, p. 53).

Esta vida fora-da-lei pode ainda ser associada a uma vida de gato. Uma das grandes paixões de Burroughs eram os gatos, aos quais descreve como animais mais independentes e menos servis do que os cachorros, e é isto que o agrada. Certa vez, ao comentar sobre um possível ataque nuclear, começou a chorar; mais tarde, disse que pensou no que aconteceria com os seus gatos. O Gato-Burroughs é o oposto dos cães, que realizam um trabalho de vigia e sentinela.

> Não sou uma pessoa que odeia os cães. Odeio aquilo em que o homem transformou seu melhor amigo. O rosnado de uma pantera, sem dúvida, é mais perigoso que o rosnado de um cão, mas não é feio. A fúria de um gato é bela, incandescente com a pura chama felina, todo o seu pelo eriçado lançando fagulhas azuladas, os olhos ardentes e crepitantes. Mas o rosnado de um cão é *feio*, o rosnado de uma multidão de brancos racistas no linchamento de um paquistanês... o rosnado de alguém que usa um adesivo ―mate uma bicha por Jesus", um rosnado hipócrita e nervoso. Quando você vê esse rosnado, está olhando para algo que não tem rosto próprio. A fúria de um cão não é

> dele. É ditada por seu treinador. E a fúria de uma multidão em um linchamento é ditada pelo condicionamento (BURROUGHS, 2007, p. 71).

Burroughs é atravessado por uma fúria de gato. Opõe-se a condicionamentos existentes, confronta-os. Está sempre do lado considerado desprezível em sua época: o homossexual, o louco, o drogado e o criminoso. Passa por todas as instituições destinadas a cada um destes enquadramentos, sempre de maneira muito singular e insolente.

> [O psiquiatra] fez a pergunta que todos fazem: ―Porque acredita necessitar de narcóticos senhor Lee?"
>
> Quando você ouve essa pergunta, pode ter certeza de que o homem que a fez não sabe nada de droga.
>
> - Necessito dela para levantar da cama de manhã, fazer a barba e tomar café.
>
> (...) o médico assentiu. Personalidade psicopata (BURROUGHS, 2005, p. 82).

Mais uma das situações em que Burroughs expressa seu desprazer pela psiquiatria, e mostra uma fala franca para o médico. O resultado normativo é este, ―personalidade psicopata".

Da verdade bárbara da arte moderna, a associação de Burroughs é muito mais forte em relação ao tema das substâncias psicoativas, que também se articula à loucura, ao crime e ao sexo gay. Na maioria das vezes, trata-se de um relato do ―submundo urbano" das cidades pelas quais passou. Interessa, agora, precisar a existência de Burroughs, sua relação com esta atitude, com esta agressão aos valores e normas sociais, a partir do uso de substâncias psicoativas e dos desdobramentos de sua experiência com as drogas no campo da linguagem.

Burroughs e um de seus gatos. Disponível em geekarmada.com

drogas, estilo de vida e o combate à noção de *addiction*

Disponível em kpbs.org

"Heroin, be the death of me
Heroin, it's my wife and it's my life, ha-ha
Because a mainer to my vein
Leads to a center in my head
And then I'm better off than dead

Because when the smack begins to flow
I really don't care anymore
About all the Jim-Jims in this town
And all the politicians making crazy sounds
And everybody putting everybody else down
And all the dead bodies piled up in mounds"

(Velvet Underground – "Heroin")

experiências com drogas e literatura: algumas histórias *beat*

As experiências dos *beats* com drogas foram intensas. Valeram-se dos psicoativos no uso para a criação literária, como tema de reflexão e como fontes de experiências a serem relatadas em seus livros. Faziam encontros de experimentação, principalmente no período em que Kerouac, Ginsberg e Burroughs moraram juntos, o que Barry Miles (1992), chama de ―A comuna" e Ted Morgan (1988), o ―círculo libertino". Neste período, a experimentação com estas substâncias se deu principalmente a partir da benzedrina, *goof balls*[69] e maconha.

A benzedrina, nome comercial da dl-anfetamina, uma substância estimulante comercializada desde 1928 em forma de inaladores pela companhia farmacêutica *Smith, Kline and French*, era utilizada para se desenvolver uma escrita veloz, ao longo de noites em claro. É uma das substâncias preferidas de Vollmer, Kerouac, Neal Cassady e Ginsberg durante este período. Ela aparece em *O Uivo*, segundo os relatos da nota de rodapé do tradutor Cláudio Willer, no trecho ―intelectos inteiros regurgitados em recordação total com os olhos brilhando por sete dias e sete noites" (GINSBERG, 2006, p. 27). Este trecho retrata as longas conversas de intelectos regurgitados, animados pela agitação provocada pelo estimulante. As experiências com benzedrina também são narradas em *On the road*, relatando noites inteiras de conversas sobre os principais temas *beat* (drogas, linguagens, sexo, visões, filosofia).

Ginsberg detalha a sua relação com o uso de substâncias psicoativas e a produção da escrita em entrevista a revista *Paris Review*. Afirma que estas substâncias ―são úteis para compor [um texto], às vezes ainda sob o efeito delas" (GINSBERG in: COHN, 2010, p. 157). Segundo o poeta, a segunda parte de *O Uivo* foi escrita durante uma visão com peiote. *Kaddish*[70] foi escrito com injeções de anfetamina e um pouco de morfina, tudo em uma só sentada de sábado de manhã a domingo à noite. A maior parte do poema teve a escrita inicial neste estilo, e depois trabalhada e acrescida de novas partes.

---

[69] Um tipo de barbitúrico.

[70] O poema *Kaddish* é um relato de Ginsberg sobre a experiência da loucura vivida pela mãe, Naomi Ginsberg. Começou a ser escrito em 1957, no ano seguinte à morte de sua mãe. A palavra *kaddish* se refere ao canto dos mortos na tradição judaica.

O Uivo também foi composto a partir de uma experiência que o escritor teve ao fumar maconha e observar as aquarelas de Cézanne. Ginsberg já se interessava por Cézanne desde 1949, em seu último ano na Universidade de Columbia, realizando pesquisas exaustivas sobre a sua obra. Mas, ao fumar maconha e ir ao Museu de Arte Moderna de Nova York, teve visões e sensações que classifica como complementares a sua experiência ―cósmica" com Blake. Segundo Gisnsberg, Cézanne falava de pequenas sensações com a natureza, pequenas sensações do corpo humano que são ―*Pater Omnipotens Aeterna Deus*[71]" (GINSBERG IN: COHN, 2010, p. 135). Ginsberg conclui esta entrevista afirmando que o fim da primeira parte de *O Uivo* é também uma homenagem a estas sensações que explorou em Cézanne[72].

A maconha, planta de uso milenar em culturas ocidentais e orientais, seja em rituais religiosos, usos terapêuticos, ou pelo prazer da experiência simplesmente, é uma droga importante na criação literária de William Burroughs, isso quando se fala do uso de uma substância psicoativa em simultâneo com o processo de escrita. Em entrevista realizada pelo poeta brasileiro Rodrigo Garcia Lopes durante a década de 1990, Burroughs diz:

> Minha opinião é de que quase nada de valor foi escrito sob a influência de nenhum tipo de droga, com exceção da marijuana [maconha], talvez. [As drogas] me permitiram ter contato com o hemisfério não-dominante do meu cérebro, que está ligado à criatividade, às musas. Mas acho que seu uso pode ser útil para possibilitar que certas áreas psíquicas sejam abertas, dando ao escritor experiências sobre as quais escrever depois (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 87) .

Embora o uso de substâncias psicoativas no momento da escrita pareça pouco interessante para Burroughs – com exceção da maconha –, ele explicita a importância de seu uso para o desenrolar de experiências que, posteriormente, poderiam desdobrar-se em seus livros, como de fato ocorre em *Junky*, por exemplo, a respeito do uso de

---

[71] ―O eterno e onipotente Deus Pai" (tradução pessoal).

[72] O fim da primeira parte de *O Uivo* apresenta este verso: ―que sonharam e abriram brechas no Tempo & Espaço através de imagens justapostas e capturaram o arranjo da alma entre 2 imagens visuais e reuniram os verbos elementares e juntaram o substantivo e o choque de consciência saltando uma sensação de Pater Omnipotens Aeterne Deus" (GINSBERG, 2006, p.33). Neste trecho aparece a mesma expressão que Ginsberg utiliza para falar da experiência espiritual que teve com Cézanne. Segundo Willer, na nota de rodapé do mesmo livro, o poeta *beat* também trabalha a noção de justaposição neste pintor, que para ele é uma percepção aguda capaz de criar um espaço onde fosse possível que a mente preenchesse a existência.

morfina, heroína, nembutal, anti-histamínicos, *goof balls*, cocaína, peyote, álcool e benzedrina. Burroughs tinha contato com estas substâncias entre seus amigos e, quando se mudou para Nova York, tinha uma curiosidade profunda sobre a vida no ―submundo" estadunidense, a vida dos crimes, gangsteres e *junkies*. Experimentou morfina e heroína pela primeira vez na década de 1940, junto com seus amigos Herbert Huncke e Phil White, um ladrão conhecido como ―o marinheiro" caracterizado em *Junky* sob o nome de Roy. Estas experiências com drogas, e principalmente com os opiáceos, irão fornecer imagens para seus livros.

A maconha, por outro lado, atravessa a escrita de todos os seus livros. *Almoço nu*, por exemplo – em que muitos trechos derivam de imagens e ideias desenvolvidas a partir do uso de metadona em um hospital em Tânger –, foi um livro todo escrito sob efeito de maconha, como consta na biografia escrita por Ted Morgan (1988). Também em entrevista a Victor Bockris, Burroughs afirma: ―Eu escrevi todo Almoço Nu com Maconha e tive algumas grandes experiências. Te ajuda a escrever"[73] (BURROUGHS in: BOCKRIS, 1998, p. 170, tradução pessoal). Segundo Burroughs,

> Ela [a maconha] é boa para escrever, pintar, ouvir música... Para mim, ela proporciona uma paz, um aumento geral da percepção. Sobretudo faz uma grande diferença na visão, uma maior visualização. Imagens, cores e sons ficam mais vívidos, assim como a excitação das idéias. Acho que escrever sob a influência de marijuana [maconha] aumenta a capacidade de associação das idéias, tudo parece vir com a vividez de um sonho, só que real. Devo muitas partes de *Naked Lunch* diretamente ao uso de *cannabis* (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 87).

A maconha aparece, portanto, como outras substâncias psicoativas, como um meio para a potencialização da percepção; no entanto, é também ―boa para escrever". Burroughs afirmou a liberação estética que a maconha lhe proporcionou em uma conferência organizada pela *American Psychological Society,* durante os anos 1960, como relatado por Antonio Escohotado:

> W. Burroughs, por exemplo, que ficou famoso contando suas experiências como um viciado em opiáceos, afirmou em uma conferência organizada pela Sociedade Americana de Psicologia que os níveis de realidade

[73] ―Yo escrebí todo *El almuerzo desnudo* com majoun y tuve algunas grandes experiências. Te ayuda a escribir".

> evocados pela maconha e pelo haxixe foram um grande apoio para o desenvolvimento de sua experiência estética; um pouco mais tarde acrescentou que não só forneceu ~~a~~ chave para o processo criativo, mas um caminho para métodos não-químicos de expansão da consciência"[74] (ESCOHOTADO, 2005, p. 859, tradução pessoal).

Apesar de ter sido conhecido pelos relatos de seus problemas com o hábito adquirido com os opiáceos, a maconha era uma substância importante para o trabalho literário de William Burroughs no que toca tanto o momento da escrita, quanto o uso para adquirir uma experiência que possa ser transformadas. Funciona como a substância psicoativa dos bastidores dos livros, aquilo que não se explicita com frequência, mas interessa ao processo.

O uso de substâncias psicoativas no momento da escrita não significa que o escritor não altere o texto em outro momento, antes de sua publicação. O trabalho permanece, as ocasiões e cada livro em singular apresentam diferentes formas de lidar com este aspecto. Este tipo de composição também leva a momentos como os que viveu Ginsberg em 1945, quando escreveu sem parar sob o efeito de benzedrina e não conseguiu decifrar nada do que tinha feito no dia seguinte. Não há regra para o processo de escrita, mas as substâncias psicoativas, na escrita *beat*, participaram do caminho, e funcionaram, em algumas ocasiões, como técnica.

Outro espaço importante para a experimentação com substâncias psicoativas foi o *Beat Hotel*, em Paris – um pequeno hotel de 42 quartos, com condições higiênicas duvidosas, no *Quartier Latin*[75]. Os quartos tinham as janelas voltadas para o interior do próprio estabelecimento e água quente só era disponível às quintas, sextas e aos sábados. O hotel oferecia apenas uma banheira para o banho, localizada no térreo, necessitando-se pagar uma taxa extra para a utilização da água quente. Era administrado por Madame Rachou, que encorajava artistas e escritores a morarem no hotel,

---

[74] ~~W~~. Burroughs, por ejemplo, que se había hecho célebre relatando sus experiencias como adicto a opiáceos, mantuvo en una conferencia organizada por la *American Psychological Society* que los niveles de realidad evocados por marihuana y haschisch eran una positiva ayuda para el desarrollo de la experiencia estética; algo más tarde añadió que no sólo suministraban ~~u~~na clave para los procesos creativos, sino un camino para métodos no químicos de expandir la conciencia.'"

[75] ~~A~~ região do *Quartier Latin* era uma área de livrarias velhas e empoeiradas, galerias de arte de vanguarda, lojas de antiguidade, distribuidoras de artefatos etnológicos e escritórios apertados de editoras radicais, especializadas em arte e literatura experimental. (...)" (MILES, 2000, tradução pessoal). Era também uma região de trânsito e encontro de artistas de diferentes tipos e de boêmia.

permitindo que algumas vezes a diária fosse paga com as obras que realizassem. O estabelecimento não possuía nome, estando marcada em sua entrada apenas a palavra ―Hotel". O apelido *Beat Hotel* foi dado por Gregory Corso.

Após deixar Tânger, Burroughs passou alguns anos de sua vida hospedado neste hotel, junto com Allen Ginsberg e Gregory Corso. Burroughs ficou contente com a cidade de Paris, quando descobriu que podia comprar o elixir paregórico[76], feito à base de ópio, em qualquer farmácia (cf. MILES, 1992). Segundo o poeta escocês Gael Turnbull[77], que esteve em Paris no verão de 1958 e visitou Corso, Ginsberg e Burroughs no Beat Hotel, Burroughs tinha uma técnica para extrair o ópio do elixir paregórico, consumindo-o sem tantos resíduos. Burroughs tinha por rotina se levantar às 13 horas, conversar com Ginsberg por 1 hora e, no fim da tarde, sair para comprar sua dose diária de paregórico em alguma farmácia. Nestes encontros Ginsberg e Burroughs mantinham a dinâmica própria de sua relação, isto é, não separavam a amizade do sexo. Neste mesmo período, Burroughs iniciou uma pesquisa sobre os efeitos da mescalina em esquizofrênicos na biblioteca de medicina localizada na Rua Dragon, o que lhe rendeu horas de conversas com seus amigos e algum material para seus livros.

Parte de trás de uma garrafa de Paregórico. O rótulo estipula dosagens diferentes para crianças e adultos. Disponível em: http://perso.wanadoo.es/jcuso/drogas-medicamentos/opio-y-derivados.htm.

Cenas no *Beat Hotel* são narradas desta maneira:

> Bill e Allen sentaram na mesa da cozinha de Allen, todos bem vestidos, cheirando a cocaína que Phipps também lhes deu (...). Ginsberg escreveu em seu diário que ele viu Bill enquadrado contra a lareira no enorme salão

[76] O elixir paregórico era uma tintura feita a base de ópio e álcool vendida em farmácias como antidiarréico e analgésico. A palavra paregórico deriva do grego ―paregorikós" que significa próprio para acalmar. A primeira tintura de ópio foi elaborada pelo médico e alquimista Paracelso, no século XVI.

[77] Gael nasceu na cidade de Edimburgo e se mudou para o Canadá no começo da Segunda Guerra Mundial. Estudou Ciências Naturais na Universidade de Cambridge e se graduou em medicina na Universidade de Pensilvânia. Foi importante poeta do movimento *British Poetry Revival* , que assimilou características de poetas estadunidenses como William Carlo Williams. Nos seus diários, também comenta que via dois temas frequentes nas falas de Burroughs, o ódio dos Estados Unidos e o interesse pelos efeitos de todas as substâncias psicoativas.

> do século XVIII, seu corpo magro do efeito do paregórico, cabelo fino, fazendo gestos armados, explicando a teoria científica da probabilidade no xadrez e apostas de cavalos. Ele achava que Bill parecia um ‗grande sóbrio, um gênio jogador de xadrez de Palm Beach'[78] (MILES, 1992, p. 91, tradução pessoal).

Foi neste clima – com doses de paregórico, bebedeiras e cocaína – que Burroughs conheceu seu amigo Brio Gysin, com quem desenvolveu a técnica *cut-up*, e Gregory Corso escreveu seu trabalho mais famoso, *BOMB,* um poema escrito no formato de uma nuvem de cogumelo. Também foi nesta atmosfera que emergiu o livro *Minutes to go*, um livro *cut-up* escrito por Burroughs, Gysin, Corso e Sinclar Beiles[79]

Durante o período em que estiveram em Paris, os *beats* encontraram-se com outros artistas europeus como Samuel Beckett, Tristan Tzara, Man Ray, Marcel Duchamp, Louis Ferdinan Céline e Henri Michaux. Os três moradores do *Beat Hotel* chegaram a ir a uma festa em homenagem a Man Ray e Duchamp em 15 de junho de 1958, na qual ―Allen ficou bêbado e começou a rastejar por todos os cantos em busca de Duchamp(...). Allen pediu para Duchamp beijar Burroughs, em uma passagem simbólica do manto do grande surrealista francês ao seu sucessor americano contemporâneo. Duchamp corajosamente o acompanhou e apertou seus lábios finos na testa de Burroughs[80]" (MORGAN, 1988, pp. 290- 291, tradução pessoal).

Já na década de 1960, os *beats* entraram na experiência com as chamadas ―drogas psicodélicas": a psilocibina e o LSD. Em 5 de janeiro de 1961, Burroughs recebeu uma carta de Timothy Leary, então diretor do *Center for Research in Personality*, *Departament of Social Relations*, da Universidade de Harvard (MORGAN, 1988, p. 363). A carta requisitava Burroughs para participar do experimento de uma pesquisa que Leary vinha realizando a respeito das potencialidades sobre a consciência

---

[78] ―Bill and Allen sat at Allen´s Kitchen table, all dressed up, sniffing the cocaine which Phipps [um amigo que conheceram em Paris] also gave them (...). Ginsberg recorded in his journal that he looked Bill framed against the fireplace in the huge eighteenth-century drawing room, his body thin from the effect of the paregoric, hair thinning, making stiff-armed gestures as he explained a scientific theory of chess probability and horse betting, and thought that Bill looked like a ‗great sober, Palm Beach chess-player private genius'"

[79] Poeta Sul Africano e editor de Maurice Girodias para a editora francesa *Olympia Press.*

[80] ―Allen got drunk and began to crawl on all four in pursuit of Duchamp (...). Allen asked Duchamp to kiss Burroughs, in a symbolic passing of the mantle from the great French Surrealist to his contemporary American successor, and Duchamp gamely went along with it, and pressed his thin lips to Burroughs´ brow"

da substância alucinógena psilocibina, encontrada em fungos do tipo *Psilocybe*, dos quais pode-se destacar o cogumelo *amanita muscaria*, utilizado ao longo de milênios em rituais de povos que vão do Báltico à Sibéria Oriental (cf. ESCOHOTADO, 2005, p. 50). Talvez seja o cogumelo visualmente mais conhecido de nossa cultura; com o seu chapéu vermelho de pontos brancos, aparece em situações que vão de ilustrações de *Alice no País das Maravilhas*, livro de Lewis Carol, a jogos de videogame do personagem Mario Bros, criado pelo designer de jogos Shigeru Miyamoto para a empresa Nintendo.

Leary acreditava que Burroughs era um pioneiro em experiências psicodélicas, por ele ter ido à Américo do Sul em 1953 em buscas da *ayahuasca.* Burroughs concordou em participar da experiência, junto com Kerouac e Ginsberg. No entanto, não gostou dos efeitos da substância, que lhe causou náuseas, irritação e visões que considerou desagradáveis (como a imagem de garotos verdes com guelras roxas feitas de fungos). Assim como Burroughs, Kerouac não se sentiu bem com a experiência. Contudo, Ginsberg começou ali uma amizade profunda com Timothy Leary, que desembocaria em novas experiências com psicodélicos.

William Burroughs na Amazônia Colombiana em busca da ayahuasca. 1953. In: Morgan, 1988.

Dentre as substâncias psicoativas alucinógenas, Burroughs experimentou ainda o LSD, dietilamida do ácido lisérgico descoberta por Albert Hoffman a partir da ergotina, alcalóide do centeio utilizado durante a idade média para facilitar o parto (CASHMAN, 1970, p. 36), substância para a qual manteve o mesmo desgosto que obteve com a psilocibina; a mescalina, narrada em *Junky* através do consumo do cacto peyote; e a ayhuasca, que se desdobrou no livro *Cartas do yage*, apresentado no primeiro capítulo desta dissertação. Burroughs não se deu muito bem com a experiência dos alucinógenos, com ressalva para estas duas últimas substâncias. Em 1959, escreveu uma carta de Paris para Ginsberg agradecendo por este ter lhe enviado um pouco de mescalina pelo correio, o que o amigo fazia frequentemente de Nova York: –Querido Allen, muitíssimo obrigado pela mescalina ...

Dividi a dose com Brion [Gysin] para uma curta viagem para casa”[81] (BURROUGHS, 2012, p. 3).

Outra substância alucinógena utilizada por William Burroughs foi a *prestonin*, combinação de dymethil-tryptamine – conhecida sobre a sigla DMT, o princípio ativo da ayhuasca e vinho de jurema – com éter. Em abril de 1961, em uma passagem curta por Tânger, valeu-se da experiência com este composto para um trabalho de foto-montagem e foto-cologem que produziu algum de seus cadernos *cut-up*. Junto a Burroughs, nesta experiência, esteve seu amigo, escritor e viajante Paul Bowles.

Se Burroughs não se deu bem com as experiências com psilocibina e LSD, Ginsberg começou a se associar a Leary e encarou o LSD como potencialidade de revolução. Ginsberg via no LSD a *pílula da felicidade* que poderia revolucionar todas as mentes no mundo, enxergando na substância em particular um universal revolucionário, o que Burroughs refutou veementemente. Assim, Ginsberg e Leary começaram a distribuir gratuitamente a droga pelas ruas de Nova York. Burroughs qualificou a relação de Leary com as pesquisas psicodélicas como uma devoção” (BURROUGHS,1999, p. 9) da qual não compartilhava por conta do idealismo e da ideia ultrapassada de salvar o mundo[82]. Tempos depois, Ginsberg reconheceu uma ingenuidade nestas formulações revolucionárias do LSD, principalmente com o fim da guerra do Vietnã e o conhecimento de que os soldados usaram a substância durante a guerra (cf. WILLER, 2010). Utilizando o LSD, Ginsberg escreveu o poema Ácido Lisérgico” e, sob efeito da mescalina, escreveu o poema que leva o mesmo nome desta substância.

Neal Cassidy também entrou nas experimentações psicodélicas com LSD da década de 1960, no momento de emergência do movimento *hippie*. No entanto, ao invés de participar das experimentações com Timothy Leary, o fez junto do escritor Ken Kesey (autor de *Um estranho no ninho)*. Kesey descobriu o LSD apresentando-se como

[81] Dear Allen, Thanks a million for the mescaline... Split it with Brion [Gysin] for a short trip home.”

[82] Apesar de continuar acreditando no que disse, Burroughs acrescenta que Leary foi importante nos Estados Unidos por ter sido um ponto de mutação na história dos efeitos dessas substâncias em nossa sociedade, visto que, antes dessa época, eram geralmente reservadas a uma elite psicodélica fechada, que advertia os novos integrantes quanto aos perigos de se revelar o conhecimento secreto‘ aos não-iniciados” (BURROUGHS, 1999, p. 10). Burroughs possivelmente faz referência ao círculo que girava em torno de Aldous Huxley, que defendia a posição de que o uso desta classe” de psicoativos deveria ser mantido em uma minoria restrita de pessoas capazes a lidar com estas experiências, tais como artistas e intelectuais. Huxley e Leary tiveram um intenso debate sobre esta questão.

cobaia para um experimento em um hospital em troca de alguns dólares e, empolgado com o uso da substância, comprou um ônibus velho que percorreu todo território dos Estados Unidos em uma viagem química e geográfica. Neal Cassidy fez parte deste grupo que se chamou *Merry Pranksters* (ao pé da letra: ―Brincalhões Alegres”), que contou ainda com os integrantes da banda de rock progressivo *Greateful Dead*.

Timothy Leary e Neal Cassidy. Encontro no ônibus dos Merry Pranksters. 1964. Disponível em: bbc.co.uk/news/world-12274697.

***

Esses relatos, encontrados ao longo da vasta bibliografia escrita até os dias de hoje a respeito de William Burroughs e dos *beats*, evidenciam que mesmo estes escritores, interessados e ávidos por experiências que envolvessem qualquer tipo de substância psicoativa, muitas vezes não se deram bem, ou não desenvolveram uma relação profunda com todas as substâncias. O uso de cada substância se dá na relação singular entre cada pessoa e cada psicoativo, na qual se tem a substância, ou as substâncias preferidas. Como mostra Guilherme Corrêa (2007), na série em vídeo *Os insurgentes*, produzida pelo Núcleo de Sociabilidade Libertária (Nu-Sol) da PUC-SP, ―(...) você sabe a partir da química, e das coisas que tenho observado, que o encontro entre cada pessoa e cada droga é único, você tem pessoas que tomam café às cinco horas da tarde e não vão dormir a noite inteira, e você tem pessoas que tomam dois cafés expressos e caem dormindo". Um pouco também como Gilles Deleuze fala das bebidas em sua entrevista a Claire Parnet, quando diz que ―Quem bebe tem sua bebida favorita" (DELEUZE in: BOUTANG, 1996, Vídeo), até porque mesmo que todas as bebidas envolvam o álcool como substância padrão, cada composto que o envolve é singular. Basta estar atento a Burroughs e seu sempre presente copo de vodka com Coca-Cola, sua bebida favorita.

burroughs, *beats* e o discurso literário sobre os psicoativos

A relação entre literatura e substâncias psicoativas, ou, de forma mais ampla, das artes para com estas substâncias, não é nenhuma novidade histórica que surge com os *beats*. Se lançarmos um olhar para a antiguidade grega, por exemplo, poderemos observar que

> vários entre os maiores líricos gregos (Arquílocos, Alceo, Anacreonte) elogiaram sem reservas o suco fermentado da videira como veículo de iluminação artística, e entre os autores dramáticos a situação era bastante análoga. Algumas tradições convergem ao apontar que Sófocles recriminava Ésquilo por não saber o que escrevia – ainda que escrevesse o devido – por compor suas obras em estado de embriaguez. Epicarmo considerava a lírica incompatível com a sobriedade, e Simónides pensava o mesmo com relação à comédia[83] (ESCOHOTADO, 2005, p.151, tradução pessoal).

No entanto, uma discussão literária a respeito das drogas como assunto, reflexão e descrição detalhada de seus efeitos emerge mais concretamente durante o século XIX, por mais que experiências com estas substâncias para a invenção artística, tal qual a exaltação de seus efeitos inebriantes, possam ser encontrados ao longo da história. Existe uma diferença neste tipo de relação que se inaugura no século XIX que precisa ser melhor abordada.

Segundo Escohotado, um novo gênero literário é inaugurado com o poeta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772 — 1824), que passa a usar ópio de forma terapêutica por conta de dores derivadas de problemas de saúde. Sob os efeitos do ópio, Coleridge escreveu o famoso poema ―Khubla Khan", em cujas últimas linhas[84] há, possivelmente, uma referência ao caldo branco que escapa da cabeça da papoula. Ainda que em menor

---

[83] ―varios entre los más grandes líricos griegos (Arquílocos, Alceo, Anacreonte) cantaron sin reservas el zumo fermentado de la vida como vehículo de iluminación artística, y entre los autores dramáticos la situación era bastante análoga. Algunas tradiciones convergen en señalar que Sófocles reprochaba a Esquilo no saber lo que escribía — aunque escribiera lo debido — por componer sus obras en estado de embriaguez. Epicarmo consideraba la lírica incompatible con la sobriedad, y Simónides pensaba lo mismo en relación con la comedia."

[84] ―For he on honey-dew hath fed, / And drank the milk of paradise" (―pois ele em melado de mel se alimentou,/ e bebeu o leite do paraíso", em tradução livre. *Apud* ESCOHOTADO, 2005, p. 567).

escala, este poeta também experimentou cânhamo e éter. ―Khubla Khan" também é um poema sonhado a partir de um sono embalado por doses de ópio.

Ainda que Escohotado aponte um pequeno começo de uma literatura a respeito de substâncias psicoativas neste poeta, são breves e apenas presumíveis as menções sobre o assunto, e o uso deste tipo de alteração da consciência para a criação literária, como já apontado aqui, é frequente na história. Além do mais, breves menções podem ser encontradas também em Homero, que descreve o ópio, presente na droga *nephente*, como um destruidor de mágoas (PASSETTI, 1991, p. 18).

Fora das breves menções e do uso para a criação, o primeiro livro que elegeu uma droga como tema principal da escrita Ocidental foi *Confissões de um Comedor de Ópio*, do também inglês e contemporâneo de Coleridge, Thomas De Quincey[85] (1785-1859). Ele utilizou o ópio pela primeira vez no outono de 1804, com o intuito de atenuar dores reumáticas na cabeça e no rosto. De Quincey vivia em uma época onde nenhuma droga convivia com a sociedade sob a égide de leis punitivas, e muitas delas eram utilizadas por médicos como tratamentos da saúde. Casos, por exemplo, do éter e do ópio, que habitam terapias psiquiátricas desde o século XVIII. Também era o caso de uma tintura popular, vendida nas farmácias sobe o nome de Láudano, um estrato de ópio (DE MÈREDIEU, 2011, pp. 221-222).

Apesar de suas primeiras experiências com ópio remontarem a 1804, o livro deste escritor e filólogo foi publicado pela primeira vez somente em 1822, na Inglaterra. Descreve sua vida da infância à juventude (―Confissões preliminares") e depois os efeitos do ópio tanto do que chama ―As volúpias do ópio" quanto no que denomina ―As torturas do ópio", na intenção de ―celebrar o poder do ópio — não sobre a doença e a dor físicas, mas sobre o mundo maior e mais obscuro dos sonhos" (DE QUINCEY, 2005, p. 19).

De Quincey começou sua relação com o ópio utilizando a substância uma vez a cada três semanas, evoluindo para um uso lúdico de uma vez por semana a partir de

[85] De Quincey também integrou os Poetas do Lago, um grupo de poetas que moravam ou circulavam pela casa dos amigos, na região dos lagos. Neste círculo de poetas e escritores também estavam presentes William Woodsworth, Robert Southeye Samuel Coleridge. Passou pela vida de alguns destes escritores Humphry Davy, um químico e poeta inglês que descobriu o Gás Hilariante (óxido nitroso) e o apresentou a seus amigos poetas. Esse grupo indica uma procedência na relação entre experimentação de substâncias psicoativas e poesia.

1812. Mas foi por volta de 1816 que ele encontrou a suas torturas e adquiriu hábito, consumindo cerca de 320 grãos ou oito mil gotas diárias. É na aquisição do hábito do ópio que De Quincey elenca as torturas, e na dosagem bem estabelecida que localiza as volúpias. Outra intenção do livro foi prestar serviço a ―toda classe de comedores de ópio" (DE QUINCEY, 2005, p.13), o que se relaciona fundamentalmente à questão da dosagem: é em uma dose não prudente que se adquire as más sensações, aquilo que hoje conhecemos como crise da abstinência, mal estar[86] derivado do uso interrompido.

Dois aspectos importantes merecem destaque em De Quincey: para ele, o ópio carrega as volúpias e as torturas em si, e uma não exclui a outra; além disso, quando trata das volúpias, sua narrativa apresenta os efeitos da substância como ―o segredo da felicidade", conforme expresso neste trecho:

> ali estava o segredo da felicidade, sobre o qual os filósofos haviam discutido durante tantas eras, descoberto num átimo; a felicidade podia ser comprada agora por um *penny*, e levada no bolso do colete; êxtases portáteis poderiam ser guardados em um quartilho; e a paz mental poderia ser enviada pelo correio (DE QUINCEY, 2005, p. 226).

Associa, também, seus efeitos a características potencialmente divinas, como nesta passagem:

> Este [o ópio] entre todos os agentes dados ao homem conhecer, é o mais poderoso por seu domínio, e pela extensão de seu domínio, sobre a dor. Tão mais poderoso que qualquer outro, que devo pensar que, numa terra pagã, supondo que tenha sido dado a conhecer adequadamente, por meio do conhecimento experimental, o ópio teria altares e sacerdotes consagrados a seus poderes benignos e protetores (DE QUINCEY, 2005, pp. 18-19).

Sobre estes trechos, é importante sinalizar dois aspectos, mesmo que não sejam o foco desta pesquisa. A construção de uma substância psicoativa como ―pílulas da felicidade" teve repercussão tanto durante a década de 1960, com a explosão do consumo de LSD, quanto na produção farmacêutica que, devido à proibição das drogas utilizadas anteriormente de modo terapêutico – como morfina, heroína, cocaína ou cânhamo –, passou a produzir novas substâncias para o tratamento de ansiedade e

[86] Sintomas como problemas com o sono, pesadelos exagerados, muco, falta de controle intestinal, etc.

depressão, entre as quais se destaca o meprobamato, comercializado inicialmente com o sugestivo nome de *happy pills*. Outro aspecto relevante é que, por mais que De Quincey, não afirme veementemente os efeitos do ópio como divinos – ou mesmo como inimigos de uma divindade transcendental, o que classificaria a substância como uma divindade mundana –, é possível encontrar um desdobramento de suas sugestões em Charles Baudeilare, na construção de seus *paraísos artificias.*

O livro de De Quincey é também uma confissão pessoal a respeito dos males que lhe provocaram as torturas do ópio. A respeito de uma culpa, pelo próprio uso do psicoativo, De Quincey narra em seu livro: "Culpa, portanto, não reconheço; e, se o fizesse, é possível que ainda a resolvesse no presente ato de confissão, em consideração ao serviço que posso através dela prestar a toda classe de comedores de ópio" (DE QUINCEY, 2005, p. 13). De Quincey titubeia quanto à possível culpa pelo uso da substância, mas assume que, se ela existisse, seria resolvida em uma espécie de *filantropia* aos demais comedores de ópio. O livro também investiga as misérias de sua vida passada – a morte do pai, a fome que passou durante os anos em que fugiu do colégio –, qualificando-as como a raiz de seus problemas futuros, inclusive da inadequação da dose de consumo de ópio.

É preciso estar atento ainda a desdobramentos futuros deste tipo específico de experimentação literária com o uso de drogas. Podemos ver, por exemplo, a emergência do *Club des Haschischien*, em meados da década de 1840. Inaugurado em Paris pelo médico J. Moreau e pelo escritor Theóphile da Gautier (1811-1872), este grupo celebrava reuniões para o consumo de *dawamesk* – um cozido de haxixe com manteiga e algumas pitadas de ópio consumido muitas vezes diluído com café. Moureau, médico curioso pelos efeitos do cânhamo, e que já utilizava esta substância para tratamento no hospital psiquiátrico de Bicètre, apresentou a substância a Gautier que logo incentivou novos artistas a participarem das experimentações do clube (ESCOHOTADO, 2005, p. 471). Passaram pelo Clube pessoas como os poetas Gérard de Nerval, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, além de Honoré Balzac e Eugène Delacroix[87]. Destas experiências podemos observar o aparecimento de pelo menos dois livros em direta

[87] Antes do *Club des Haschischien*, Gautier e Nerval passaram por outro experimento coletivo de artistas que, em 1831, mudaram-se para um grande salão alugado com vista para um jardim. O grupo se intitulou *Les Jeunes-France*, "com a intenção de indicar que eram os espíritos mais jovens, mais avançados e mais aventureiros da França. Eles declararam que eram contra o espírito filisteu em todos os seus aspectos, e contra a nova ordem de Louis Philippe" (GRAÑA; GRAÑA, 1990, p. 364).

conexão: *O Clube dos Haxixins*, de Théophile Gautier, e *Paraísos Artificiais*, de Baudelaire.

Enquanto Gautier narra as belezas dos efeitos do haxixe, Baudelaire opta por juntar textos sobre o ópio – derivados de análises do livro de De Quincey –, haxixe e vinho, misturando passagens reflexivas com descrições dos estados inebriantes. Em alguns momentos, coloca a embriaguez como estado do homem que resiste à escravidão do tempo, como no pequeno poema em prosa ―Embriagai-vos": ―São horas de vos embriagardes! Para não serdes os escravos martirizados do Tempo, embriagai-vos sem cessar! De vinho, de poesia, ou de virtude, à vossa escolha!" (BAUDELAIRE, 2005, p. 189). Ao final deste escrito, compara os estados provocados pelo vinho, aos da poesia e da virtude. Nos poemas sobre o vinho, aparece uma cumplicidade entre a bebida e o bebedor, a bebida como catalisador de amizades, de estados heroicos que aproximam o homem de Deus, e a bebida que amplia a personalidade do ser pensante [88].

O título *Paraísos artificiais* nos remete, a princípio, a uma qualidade positiva. Em Baudelaire, aquilo que é natural aparece normalmente como algo que nada ensina, que obriga os homens a sentirem fome, sono; nada de belo pode se extrair da natureza, segundo o poeta. Ao contrário, o que é artificial[89] é sublime, pois para que se realize o bem e o belo é necessário uma arte. Assim, poesia, vinho e virtude, citados acima, encontram-se do lado artificial da vida.

Sobre o haxixe, Baudelaire pondera o êxtase, as delícias e o estado de espírito humano, classificando-o como uma lente que amplia a o estado da pessoa que se valer da experiência naquele momento:

> Não façais a experiência [com o haxixe] se tiverdes que tratar de qualquer caso desagradável, se o vosso espírito estiver voltado para a melancolia, se tiverdes uma conta a pagar. Como já disse, o haxixe é impróprio para a ação. Não consola como o vinho; não faz mais que desenvolver, em excesso, a personalidade humana nas circunstâncias em que ela se encontrar no momento. Tanto quanto possível, convém um belo apartamento ou uma bela

[88] ―certas bebidas contém a faculdade de aumentar desmedidamente a personalidade do ser pensante, e de criar, por assim dizer, uma terceira pessoa, operação mística, em que o homem natural e o vinho, o deus vegetal, desempenham o papel do pai e do filho na Trindade; engendram um espírito Santo, que é o homem superior, o qual procede igualmente os dois" (BAUDELAIRE, 2005, p. 175)

[89] A respeito da concepção do poeta sobre aspectos naturais e artificiais da vida humana, ver: BAUDELAIRE, 1995, pp. 874-876.

> paisagem, um espírito livre e solto, e alguns cúmplices cujo temperamento intelectual se aproxime do vosso; um pouco de música também, se possível. (BAUDELAIRE, 2005, pp. 178-179).

Ele descreve o que considera, a partir de sua própria experiência e de outros, os efeitos do haxixe na personalidade. Menciona o estado de ânimo adequado para se aventurar nesta empreitada, o estado de um espírito livre. Esta liberdade, se pensarmos nos efeitos de amplificação do estado de espírito, que ele mesmo descreve, poderia então se ampliar. Ao longo de suas reflexões sobre o haxixe, alguns momentos apontam para prazeres intensos, deleites e o desenvolvimento de um espírito poético.

No ―Exórdio para as conferências dadas em 1864 em Bruxelas", Baudelaire destaca que a sua intenção era a de ―fazer um livro não de pura fisiologia, mas sobretudo de moral. Quero provar que os buscadores de paraísos fazem o seu inferno, preparam-no, cavam-no com um resultado cuja a previsão talvez os horrorizasse" (BAUDELAIRE, 2005, p. 190). De fato, a *moral do haxixe*, como ele mesmo cita em outra passagem, aparece ao longo da reflexão como objeto de grande interesse do poeta. A primeira característica que salta aos olhos é essa expressão utilizada por ele, em referência a uma moral da substância, que é ―a acção do veneno sobre a parte espiritual do homem" (BAUDELAIRE, 2005, p. 43).

Baudelaire parte para a elaboração de um pensamento que observa a imoralidade do haxixe no aniquilamento da vontade do sujeito que se vale do psicoativo. A aniquilação se refere tanto a uma consequência do uso constante como a uma característica intrínseca à própria substância, um efeito solitário de uma substância que se designa aos miseráveis ociosos. No entanto, o poeta nunca deixa de sinalizar que os efeitos sobre cada indivíduo variam, são únicos, como se mostrasse dois lados da mesma substância.

Esta imoralidade também aparece em alguns momentos como constitutiva do sujeito que busca a amplificação da personalidade, o gênio – as mesmas características que exalta em alguns momentos – por meio de um caminho *artificial* noção que em alguns momentos também valoriza, como situado acima.

> É verdadeiramente supérfluo, após todas estas considerações, insistir no caráter imoral do Haxixe. Que eu comparo ao suicídio, a um suicídio lento, a uma arma sempre sangrenta e sempre aguçada, nenhum espírito sensato o

> negará. Que eu o assimilo à feitiçaria, à magia, que pretendem, operando sobre a matéria, e por arcanos cuja falsidade e eficácia nada prova, conquistar um domínio interdito ao homem ou permitido apenas àquele que é julgado digno, nenhuma alma filosófica me censurará esta comparação. Se a igreja condena a magia e a feitiçaria, é porque elas militam contra as intenções de Deus, suprimem o trabalho do tempo e querem tornar supérfluas as condições de pureza e de moralidade; é porque ela, a Igreja, só considera como legítimos, como verdadeiros, os tesouros conquistados pela boa intenção assídua. Chamamos escroque ao jogador que encontrou meio de jogar pela certa; como chamaremos ao homem que quer comprar, com um pouco de dinheiro, a felicidade e o gênio? É a própria infalibilidade do meio que constitui a imoralidade, como a suposta infalibilidade da magia lhe impões o ferrete infernal (BAUDELAIRE, 2005, p. 59).

No entanto, apesar de argumentos afirmando a devastação moral que a substância causa, o poeta também afirma que prefere o homem que mergulhou nesta aventura de riscos e perigos intensos do que o homem sempre prudente que nunca fraquejou, cuidando sempre para que nenhuma tentação o abale.

Nota-se, portanto, que *Paraísos Artificiais* apresenta uma ambivalência, dois movimentos relativos às substâncias psicoativas, que não se limita a uma dualidade entre o vinho e o haxixe. Baudelaire termina os excertos comparativos entre vinho e haxixe elevando o status da arte, da filosofia, das profecias que são atividades do livre arbítrio em oposição a busca de uma beatitude poética por meios artificiais. Este livro é parte importante da história que compõe o discurso literário sobre as drogas, amplamente divulgado e lido pelo mundo. Não cabe neste breve relato a análise completa das ambivalências deste escrito, mas apenas essa sinalização do teor de seu conteúdo.

As experiências que relacionam drogas e literatura não se restringem àquelas apresentadas até aqui. Pode-se citar Edgard Allan Poe ou Paul Verlaine. No Brasil, já no começo do século XX, pode-se lembrar de Oswald de Andrade, com *Os condenados e Memórias sentimentais de João Miramar*, Manuel Bandeira, em *Sonhos de uma noite de coca*, ou Pagu, com *Parque Industrial* e o relato do consumo de éter (PASSETTI,

1991, p. 20). No início do século XX, tem-se também o livro *Ópio*, de Jean Cocteau, muito lido por William Burroughs e outros *beats*.

O primeiro livro de William Burroughs, *Junky,* desdobra-se desta tradição literária que tem como um de seus começos De Quincey, mas é propriamente diferente tanto de *Confissões de um Comedor de Ópio* quanto de *Paraísos Artificiais.* Em Burroughs, não há falta ou arrependimento para a composição literária, nem um aspecto moral ou imoral, por mais que a primeira edição de seu livro, por ordens da editora, tenha acrescentado o subtítulo *Confissões de um drogado irrecuperável*. Mas há certa proximidade em termos de uma atitude de escrita que atinge tanto o escritor alvo desta pesquisa quanto o comedor de ópio inglês. Em uma passagem de seu livro, De Quincey comenta as formulações médicas a respeito do ópio no seu tempo:

> Antes, uma palavra em relação a seus efeitos físicos, pois, de tudo o que foi escrito até hoje a respeito do ópio, seja por viajantes à Turquia (que podem reivindicar seus privilégios de mentir como um antigo direito imemorial), seja por professores de medicina escrevendo *ex cathedra*, tenho apenas uma crítica enfática a pronunciar: Tolice!(...) De maneira semelhante, não nego absolutamente que algumas verdades foram fornecidas ao mundo em relação ao ópio. Assim, foi afirmado repetidamente por eruditos que o ópio é de cor marrom-amarelada - e isso, veja bem, eu confirmo —; segundo que é bastante caro, o que também confirmo — pois no meu tempo o ópio da Índia Oriental custava três guinéus por libra, e o da Turquia, oito —; e, terceiro, que se você ingerir uma boa quantidade dele provavelmente terá de fazer o que é desagradável para qualquer homem de hábitos regulares — isto é, morrer. Essas declarações de pesos são, todas e singularmente, verdadeiras; não posso negá-las, e a verdade sempre foi, e será, recomendável. Mas, nesses três teoremas, acredito que exaurimos o estoque de conhecimento até então acumulado pelo homem a respeito do ópio. E portanto, dignos médicos, como parece haver espaço para novas descobertas, afastem-se e permitam-me adiantar-me e lecionar sobre esse assunto (DE QUINCEY, 2005, p. 227).

De Quincey se volta contra as formulações médicas de seu tempo e, se ao final deste trecho pede para que os médicos se retirem para que ele lecione, isso se dá em favor de uma experiência pessoal para a formulação de suas considerações sobre o ópio. Há também, em *Confissões de um Comedor de Ópio*, uma atitude de afronta às

construções médicas de seu tempo. E talvez essa seja a importância deste tipo de discurso, instaurado na literatura por De Quincey: uma reflexão sobre a singularidade do uso, em contraposição a aspectos generalizantes elaborados pela medicina desde o século XIX. Com Baudelaire temos questões diferentes, com a introdução da moral da substância, que destoa do tipo de discurso elaborado pelo escritor inglês. Falar de um discurso literário sobre os psicoativos não é tratar de continuidades históricas, observá-lo como uma unidade, mas é perceber que existe este tipo de nuance.

Como já sinalizado no primeiro capítulo, a primeira introdução de *Junky*, cortada posteriormente pelo próprio Burroughs, nomeava como intenção do livro se voltar contra os ―mitos propagandeados oficialmente". *Junky* investe, a partir de relatos da experiência do seu escritor em afrontar as construções de sua época, na destruição de noções universalizantes que, além da medicina, envolvem a política estatal e o governo da polícia. Escancarar como se articulam diferentes aspectos que envolvem o proibicionismo das drogas nos EUA é a atitude desnuda deste livro. Assim, pode-se considerar que De Quincey, como procedência de uma literatura voltada às drogas, apresenta certo tipo de desnudamento que aponta para uma atitude literária que se desdobra em Burroughs de outras maneiras.

crime, proibição, e medicina

A vida de Burroughs poderia ser lida como um combate incessante a conceitos[90] universalizantes ou generalizantes, e esta agressão está presente também em *Junky*. Em carta ao seu amigo Allen Ginsberg, em 30 de novembro de 1948, Burroughs afirma que Allen estava fazendo certa confusão sobre o que é crime, e prossegue sua análise do seguinte modo:

> Não existe conexão entre ‗crime' e ética: as atrocidades sádicas da S.S. nazista não eram ‗criminosas'. Eu não vejo uma conexão entre mentir e violar a lei. Na verdade, existe mais mentira no decurso de um ‗emprego regular', cuja maioria requer um estado constante de fingimento e dissimulação. A necessidade de deturpação contínua da personalidade é mais urgente em alguns setores como rádio, propaganda, publicidade e, claro, televisão. Pessoalmente, acho que injetar um *junk* é um negócio mais sossegado e menos comprometedor a partir de uma perspectiva ética. (Como você sabe, eu fui ‗jornalista' e homem de propaganda). (...) Quase todos no mundo dos negócios violam a lei todos os dias. Por exemplo, nós fazendeiros do Vale Rio Grande dependemos inteiramente dos trabalhadores mexicanos que entram ilegalmente no país com nossa ajuda e conivência. As ―liberdades civis" desses trabalhadores são violadas repetidamente. Com frequência, eles são mantidos no trabalho sob a mira de uma arma (na colheita do algodão quando a demora pode significar a perda da safra inteira). Trabalhadores que tentam deixar o campo levam tiros (sei de vários casos). Em resumo, minha posição ética, agora que sou um respeitável fazendeiro, provavelmente é mais frágil do que quando eu injetava *junk*. Agora, como antes, eu violo a lei, mas a minha atual violação é tolerada pelo governo[91] (BURROUGHS, S/D, Kindle ebook, posição 912, tradução pessoal).

---

[90] Ao longo de sua vida que podemos ver registros em suas biografias, entrevistas, correspondências e livros aparece um embate incessante contra noções como gênero, sexualidade, drogas, crime, essência e natureza humana.

[91] ―There is no connection between ‗crime' and ethics: the sadistic atrocities of the Nazi S.S were not ‗criminal'. I do not see a connection between lying and violation of the law. In fact there is more lying in the course of a ‗regular job' most of which require a constant state of pretense and dissimulation. The necessity of a continual misrepresentation of one´s personality is most urgent in such lines as radio, advertising, publicity, and, of course, television. Personally I find pushing junk a great deal more restful and less compromising from an ethical standpoint. (As you know I have been a ‗journalist' and an advertising man.).(...) Most everyone in business violates the law everyday. For example, we farmers in the Rio Grande Valley depend entirely on Mexican Laborers who enter the Country illegally with our aid and connivance. The ‗civil liberties' of these workers are violated repeatedly. They are often kept on the job at the point of gun (at cotton picking time when delay may mean loss of the entire crop). Workers who try to leave the field are shot. (I know of several instances.) In short, my ethical position, now that I

Esta carta, escrita alguns meses antes de Burroughs iniciar a escrita de *Junky*, apresenta ao amigo uma crítica ao crime como noção natural, ao vinculo entre o comportamento tido como criminoso e o crime constituído enquanto tal, além de mostrar o funcionamento acoplado entre trabalhos regulamentados no âmbito legal e práticas ilegais. Burroughs, de uma maneira simples, tratando de sua vida rotineira, enfatiza algo muito próximo daquilo que o pesquisador holandês e abolicionista penal Louk Hulsman aponta em suas análises:

> O que há de comum entre uma conduta agressiva no interior da família, um ato violento cometido no contexto anônimo das ruas, o arrombamento de uma residência, a fabricação de moeda falsa, o favorecimento pessoal, a receptação, uma tentativa de golpe de Estado, etc? Você não descobrirá *qualquer* denominador comum na definição de tais situações, nas motivações dos que nelas estão envolvidos, nas possibilidades de ações visualizáveis no que diz respeito à sua prevenção ou à tentativa de acabar com elas. A única coisa que tais situações têm em comum é uma ligação completamente artificial, ou seja, a competência *formal* do sistema de justiça criminal para examiná-las. O fato de elas serem definidas como ―crimes" resulta de uma decisão humana modificável (...). Um belo dia, o poder político para de caçar bruxas e aí não existem mais bruxas. (...). É a lei que diz onde está o crime; é a *lei que cria o ―criminoso*" (HULSMAN, 1993, p. 64).

Esta análise deve ser entendida aqui como uma ampliação e elaboração mais bem acabada em um campo de combate que Burroughs também adentra. *Junky* é um livro que invade esta minuciosa agressão a um tipo de olhar que vê na criminalidade uma relação correlata a um comportamento específico. A inversão da situação é uma técnica muito cara à literatura deste escritor, e a junção entre inversão e agressão à noção de crime abre as primeiras páginas desse livro, logo após seu prólogo. Neste breve início, Burroughs menciona o seu primeiro contato com os opiáceos, ainda não para se valer deles, mas para guardá-los para um amigo, cujo nome no livro é Norton, descrito como ―um ladrão muito trabalhador" (BURROUGHS, 2005, p. 58). A relação entre o roubo e qualquer outro trabalho regular é muito comum ao longo do livro. É importante ressaltar que, de tudo aquilo enquadrado como crime, Burroughs

---

am a respectable farmer, is probably shakier than when I was pushing junk. Now, as then, I violate the law, but my present violations are condoned by a corrupt government."

normalmente cita o comportamento de seus amigos, e práticas que também realizou, como roubo e tráfico de drogas. Quando se refere a trabalhos regulares, normalmente trata-se de atividades ligadas à agricultura, com a qual conviveu no sul dos EUA, e à política, com a qual trava uma guerra singular. Como ele mesmo afirma em *Junky*, estava sempre ―brincando com as fronteiras do crime" (BURROUGHS, 2005, p. 53). Além dos trabalhos regulares que teve, se dedicou a uma imensa sucessão de ―bicos" como detetive particular, dedetizador de insetos, garçom, ocupações diversas em fábricas e escritórios; também foi traficante e *lush worker* (ladrão de bêbados).

Burroughs valorizava, em seus amigos traficantes, ladrões e/ou usuários de opiáceos, uma postura[92] avessa aos ―pombos" (*piggeons*). Pombos são os delatores, também conhecidos no Brasil como caguetas, que entregam seus amigos ou conhecidos à polícia. O homem a quem Burroughs de início pensou em dedicar *Junky*, Phil White, o marinheiro, apresentado no livro sob o nome de Roy, é lembrado por ele de maneira muito carinhosa com a citação de que comumente dizia: ―Não entendo como um pombo pode viver bem consigo mesmo" (cf. BURROUGHS, 2005) [93].

É neste sentido que se pode entender sua posição no assassinato de Dave Kammerer quando, embora tenha tido um amigo morto, se recusou a entregar o outro amigo, aquele que o matou. A recusa à delação e a própria crítica à noção de crime compõem também sua aversão em relação à polícia, cuja existência fomenta e ao mesmo tempo depende da construção do criminoso. Desta forma, uma das maneiras pelas quais Burroughs expressa seu distanciamento em relação ao pacifismo *hippie*, já nos anos 1960, encontra-se na incompreensão do ato de entregar flores a policiais; ele não vê nenhuma maneira fazê-lo que não seja atirando um vaso de uma janela (cf. Miles, 1992). Em carta enviada a Ginsberg no dia 24 de dezembro de 1952, escreve: ―Eu não sou muito interessado em política, embora um terrorista fora de moda, atirador de coquetel molotov, possa ser divertido[94]" (BURROUGHS, S/D, Kindle ebook, posição 2228). O mesmo desgosto pela polícia, que se entrelaça à noção de crime, aparece também em Burroughs vinculado à política, responsável pela manutenção da

[92] Para mais relações com esta postura ver capítulo 1.

[93] Coerentemente, White se matou enforcado após delatar um traficante quando sofreu ameaça policial.

[94] ―I am not much interested in politics, though an old-fashioned, bomb-throwing terrorist might be amusing."

ordem, do Estado e da polícia. A citação de Hulsman, apresentada mais acima, aponta que a política determina as bruxas a serem caçadas, que o crime é, antes de tudo, uma construção política.

Não se trata, nesta pesquisa, da defesa de uma atitude tida como criminosa, mas de observar como as práticas de Burroughs nestes meios, em conjunto com seus amigos, se desdobraram em uma elaboração ética que acarreta na elaboração literária. É por esta atitude pequena, muitas vezes pouco observada por pesquisadores e comentadores, que Burroughs também compreende e agride diretamente o proibicionismo das drogas. Em uma introdução escrita para *Almoço Nu* em 1991, intitulada ―Reflexões tardias sobre um depoimento", afirma que ―Em sua forma atual, o problema da *Junk* começou com a Lei Harrison de Narcóticos em 1914 nos Estados Unidos (...)" (BURROUGHS, 2005a, p. 257), o que complementa insolentemente em outra entrevista, afirmando que ―antes não havia problema algum" (BURROUGHS in LOPES, 1996, p. 86). Burroughs aponta para a criação legal do problema das drogas, inexistente durante milênios de uso de substâncias psicoativas por diversas sociedades. Cita a Lei Harrison, primeira lei que proibiu o uso dessas substâncias nos EUA, apesar da lei de 1906, conhecida como *Pure and Food act*, marcar a primeira intervenção estatal na regulação deste tipo de substância.

A partir da criação da Lei Harrison, em 1914, a política estadunidense criou duas novas figuras jurídicas: o *traficante* e o *addicted* (―viciado"), ambas sujeitas a punição. Instaurou-se uma série de práticas reguladoras por parte do governo estatal e das associações médicas, junto à influência de uma moral puritana[95] abstencionista que crescera a partir do século XIX. Burroughs não só nasceu no mesmo ano da Lei Harrison, como conhecia muito bem seus possíveis efeitos. Seu tio, Horace Burroughs, habituado ao uso de morfina por indicação médica, suicidou-se[96] em março de 1915, após sentir nas tripas que seu estilo de vida havia sido proibido (cf. HARRIS, 2005).

A partir desta lei, as associações médicas e farmacêuticas entraram na disputa pela regulação das drogas, como mostra Thiago Rodrigues:

---

[95] Thiago Rodrigues (2004) mostra as procedências de uma política proibicionistas nos Estados Unidos da América por meio do entrecruzamento de fatores políticos, sociais, religiosos, econômicos e morais.

[96] Segundo Harris (2005), apenas um dentre outros casos que viriam a acontecer.

> A Associação Médica e Farmacêutica norte-americana entrou no jogo pelo poder regulador de drogas, aproveitando o grande crescimento do apoio político e social que a causa proibicionista conseguira a partir de 1910. (...) Estava evidente para a Associação que havia sido desencadeado um processo de medicalização das relações entre indivíduos e as drogas disponíveis, e que o caminho delineado era o de controle através da utilização do saber médico (RODRIGUES, 2004, p. 49).

Naquele momento, consolidava-se uma visão de mundo em que ―se via uma ‗sociedade doente' que necessitava de cuidados, os quais deveriam ser de caráter moral (papel da igreja e de valores puritanos) e sanitário-jurídico (papel do Estado)" (IDEM, p. 51).

No entrecruzamento entre as questões que Burroughs escancara e tenta arruinar em sua vida – a constituição do crime e a constituição do uso de psicoativos como crime – e o aparecimento da medicina como um dos saberes fundamentais para a consolidação do proibicionismo, é interessante notar a existência de um médico como Benjamin Rush, ainda no final do século XVIII, período de ascensão da moral puritana que vinculava o uso de substâncias psicoativas a uma depravação moral. Rush não só tratava de vincular a alcunha de ―viciado" a usuários de substâncias psicoativas, como também afirmava a necessidade de uma abstinência total de álcool, em um discurso bastante imbuído pela lógica religiosa: ―A partir de agora, será assunto do médico salvar a humanidade do vício, assim como o foi até agora o do sacerdote. Concebamos os seres humanos como pacientes em um hospital; quanto mais eles resistam aos nossos esforços de servi-los, mais necessitarão de nossos serviços[97]" (apud ESCOHOTADO, 2005, p. 497). Não é fortuito que este médico, também tido como o ―pai" da psiquiatria nos Estados Unidos, estivesse envolvido na reforma da penitenciária da Pensilvânia, tida por muitos como exemplo de sua época, baseada nas ideias da prisão como uma casa de arrependimento e do crime como uma doença moral.

Nesta parte da história das prisões estadunidenses, crime e uso de psicoativos tiveram seu ponto de cruzamento firmado nas práticas e discursos médicos. Ponto este que se desdobrou ao longo dos anos junto ao crescimento das ligas puritanas como a

[97] ―En lo sucesivo será asunto del médico salvar a la humanidad del vicio tanto como hasta ahora lo fue del sacerdote. Concibamos los seres humanos como pacientes en un hospital; cuanto más se resistan a nuestros esfuerzos por servirlos más necesitarán nuestros servicios."

anti-saloon league, que tinha como objetivo combater as práticas ―depravadas" que ocorriam nos *saloons*, relacionadas aos jogos, o consumo de álcool e sexo com prostitutas (alcunhado nesta liga de fornicação). Merece destaque também a consolidação do *prohibition party*, partido com crescimento exponencial entre final do século XIX e início do século XX, que visava acabar com a ―escravização" criada pelo uso de psicoativos; no século XX, consolidou-se esta visão de uma sociedade doente que necessita de cura. Estas ligas puritanas entrelaçavam o uso de psicoativos com o pecado da luxúria que deveria ser combatido.

Esta camada moral do proibicionismo nascente também incidiu diretamente sobre populações estrangeiras e minorias (cf. PASSETTI, 1991; RODRIGUES, 2003, 2004; ESCOHOTADO, 2005; VARGAS, 2001). Neste período, nos EUA, desenvolveu-se a crença de que os empregos dos brancos eram roubados por negros e mexicanos que aceitavam os mesmos tipos de trabalho por salários menores. Este clima racista rapidamente conectou mexicanos e negros ao uso de maconha; em outras ocasiões, os negros também eram vistos como usuários de cocaína. Estes vínculos entre uma minoria e o consumo de uma substância também pode ser visto em relação ao ópio, considerado uma praga trazida pelos chineses que foram para os EUA para construir estradas de ferro ainda no século XIX. A estes estereótipos junta-se o do irlandês, questionado moralmente pelo seu hábito com o álcool, substância proibida junto às demais com a Lei Seca de 1920, que acaba sendo revogada devido ao aumento de mortes em função do consumo de bebidas adulteradas e aumento do tráfico de bebidas ilegais, junto a uma convulsão social gerada por meio da proibição desta substância.

De 1914 em diante, as práticas reguladoras aumentaram. Na década de 1950[98] houve uma explosão no consumo de heroína nos Estados Unidos. A oferta desta droga no mercado cresceu ―em grande parte pela ação das agências da CIA e do Escritório de Assuntos estratégicos do Departamento de Estado, que fortaleceram as máfias corsa e italiana na obtenção, produção e no tráfico da heroína" (RODRIGUES, 2004, p. 70). Durante a Segunda Guerra Mundial, houve uma escassez de outros psicoativos como a

[98] No pós-guerra, os Estados Unidos viviam a paranoia da Guerra Fria, com o senador McCarthy e o comitê de atividades antinorteamericanas caçando ameaças políticas. Formou-se também a ideia de que um complô comunista exportava drogas para os Estados Unidos, principalmente os opiáceos. Chegou-se a afirmar que a subversão causada pelas drogas ―viciantes" era um plano da China comunista.

cocaína, situação que, somada ao controle cada vez mais firme sobre opiáceos sintéticos fez com que uma parte da demanda sobre drogas se voltasse ao consumo da heroína.

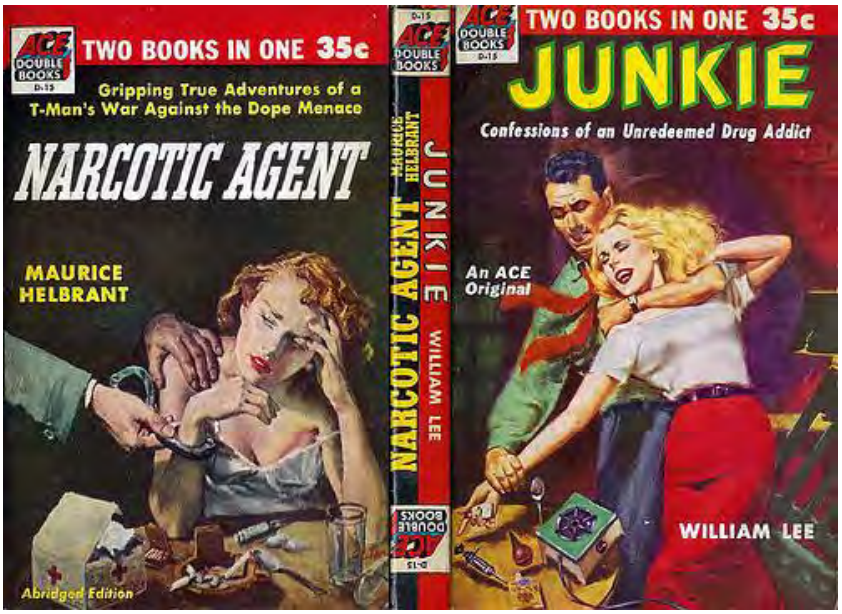
O baixo preço desta droga, somado às novas dificuldades para se adquirir outros opiáceos e os altos preços que estes adquiriram a partir de seu rigoroso controle farmacológico, fez com que uma parcela pobre e marginalizada da população constituísse um grande espectro dos consumidores de heroína. Este cenário fez com que o alvo preferencial da repressão crescente que se instalaria desde então fossem negros e hispânicos, que, na lógica das minorias estigmatizadas, passaram a ser relacionados a partir de então ao uso deste psicoativo. O vínculo da heroína com classes empobrecidas e o ambiente degradado nos quais a substância era consumida e vendida, levou a opinião pública a reafirmar os velhos preconceitos morais proibicionistas, estabelecendo que o uso da droga levava à degradação do ambiente[99]. A formação do negro como o consumidor de heroína passou ainda pela utilização desta substância pelos circuitos *jazzistas* desde a década de 1940, período em que o consumo desta substância tornou-se mais comum.

Foi durante este período que *Junky* foi publicado pela primeira vez, e Burroughs lançou-se ao combate à política de drogas e ao clima social atrelado a ela. O livro foi lançado pela editora *A. A. Wyn* em formato de bolso, em uma série chamada *Double Book*, que colocava dois livros juntos em um formato *Pulp*, custando 35 centavos de Dólar. *Junky*, ainda com o título escolhido pela editora *Junkie: confessions of a unredeemed Drug Addict* e publicado sob o pseudônimo de William Lee[100], dividiu

[99] As próprias drogas foram frutos de intensivas propagandas que mencionavam o slogan, que se tornou cada vez mais comum, e ganhou mais força a partir da década de 1930: ―As drogas inspiram o crime". O discurso probicionista elaborou que as drogas eram a causa da miséria, situação de vida condenável, e de comportamentos socialmente reprováveis, o crime. Neste sentido Burroughs rebate as afirmações tanto quando vinculadas especificamente a maconha: ―A erva não inspira ninguém a cometer crimes. Nunca vi ninguém ficar intratável sob a influência do fumo. Maconheiros são um bando sociável. Sociável demais pro meu gosto" (BURROUGHS,2005, p. 77). Quanto às drogas em geral: ―Nunca ouvi falar de uma conexão direta entre crime e a intoxicação por drogas, nem tampouco observei tal coisa. (...) Mas com certeza muitos *junkies* roubam a fim de manter o vício [habit]. Não é fácil gastar de dez a quinze dólares por dia, o preço médio que um viciado [junkie] paga nos Estados Unidos por seu suprimento diário" (BURROUGHS, 2005, p.251).

[100] Burroughs diz ter escolhido este nome para que seus pais não soubessem o que havia escrito, no entanto, é preciso considerar o fato de que William é o seu primeiro nome e Lee o sobrenome de solteira de sua mãe.

espaço com o livro *Narcotic Agent*, do agente de narcóticos Maurice Helbrandt[101]. O livro ficou distante das livrarias[102], sendo comercializado em *drugstores* e bancas de jornal. Alcançou a venda de 113.170 exemplares em 1953 (96.382 nos EUA e 16.578 no Canadá) e rendeu mais de um milhão de dólares, dos quais Burroughs não recebeu nada. O livro também ficou impedido de ser comercializado em regiões onde circulavam drogas como a *42nd street*, *Time Square* e *Greenwich Village*, em Nova York.



Capa da edição double book *de* Junkie. *Disponível em: jclandry.free.fr.*

De um lado, pode-se considerar que havia um fervor editorial sobre o tema, já que o romance *The Man With Golden Arm*[103], de Nelson Agren, foi publicado em 1949 e recebeu premiação no *National Book Award*, o que tornou seu autor uma celebridade. De outro lado, o clima de paranoia suscitado pela proibição das drogas em conjunto com a situação da Guerra Fria fazia com que as editoras tivessem medo de publicar qualquer livro que fosse um relato de um –viciado". Em meio ao temor de que livros populares e outros produtos da –cultura *pop*" incitassem a imitação de comportamentos,

[101] Poucas informações são encontradas sobre Maurice Helbrandt e seu livro, tornando difícil precisar ao certo do que se tratava. Sabe-se que trabalhou por 15 anos na Agência Federal de narcóticos, divisão que cuidava da investigação dos crimes relativos às drogas e de disseminação de informações e propagandas. O livro é um relato de sua vida durante estes 15 anos.

[102] Segundo Oliver Harris (2005) o livro também passou longe dos críticos literários.

[103] O livro de Agren retrata a história de Frankie Machine, um jogador de pôquer pobre e usuário de heroína. Foi ideia de seu agente literário introduzir a droga como gancho para a história.

a indústria de livros passou por uma investigação no Congresso em 1952 (cf. HARRIS, 2005, p. 30).

Burroughs relata os efeitos persecutórios e o clima vivido pelos Estados Unidos, fazendo referência às leis da década de 1950:

> Quando quebrei a fiança e saí dos Estados Unidos, o barulho em cima da droga já dava a impressão de ser algo novo e especial. Os sintomas iniciais da histeria nacional estavam evidentes. A Lousiana aprovara uma lei tornando crime ser viciado em drogas [*drug addicted*]. Uma vez que não são especificados nenhum local ou época e o termo ―viciado" [*addicted*] 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 [na edição em inglês a expressão se refere a *police estate*], penalizando um jeito de ser. Outros estados competiam com a Lousiana. Eu via minhas chances de escapar da condenação minguarem 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, pp. 217-218).

Este trecho apresenta aspectos importantes de *Junky*. Uma das tônicas do livro é essa descrição minuciosa, na intenção de escancarar um conjunto intricado de relações de poder que funcionam em torno das drogas; Burroughs enfatiza ao longo dos capítulos que estas legislações proibitivas são antes de tudo políticas. Também apresenta o incômodo com a punição a um jeito de ser, formulação incessantemente martelada ao longo do livro, no qual o uso de drogas é tratado como um estilo de vida.

Esta forma de descrição do clima vivido nos EUA aparece também como relatos de experiências pessoais, como por exemplo, na descrição de como funcionavam os interrogatórios policiais, assim que um usuário de heroína era pego. Segundo, Burroughs, parte dos trabalhos policiais[104] de investigação era feita com base em usuários informantes, e a estratégia rotineira era prender um usuário e ―deixa-lo mofar na cadeia até que fique bem doente" (BURROUGHS, 2005, p. 119). O usuário permanecia preso até que começasse a sofrer com o que chamamos de ―crise de

[104] No livro, o comportamento típico policial pode ser sintetizado nesta fala de uma velho policial irlandês: ―O velho irlandês comentou: Ele é igual a todos esses caras. Não falam até que lhes chutem as costelas. Aí eles falam, e como ficam felizes por falar" (BURROUGHS, 2005, p. 150).

abstinência" e assim prosseguia-se para um interrogatório, oferecendo uma dose de opiáceos caso ele entregasse algum conhecido. "Isso é como colocar um copo de água na frente de um morto de sede" (BURROUGHS, 2005, p. 119). Depois, davam dinheiro para que o delator fosse comprar a substância com alguém e realizavam a prisão. Com o passar do tempo, os traficantes começam a "sacar" quem era o "pombo", que perdia a importância para a polícia e era preso. "Muitas vezes, o pombo termina cumprindo mais tempo do que qualquer um" (BURROUGHS, 2005, p. 120).

Durante a década em que o livro foi publicado, cada vez mais ganhava força um discurso que classificava as drogas como uma epidemia social. O Congresso dos Estados Unidos aprovou em 1951, por influência direta de Harry Aslinger[105], a Lei Boggs, e, em 1956, o *Narcotic act control*, intensificando penas para traficantes e "viciados". Com esta nova configuração jurídica, abria-se a brecha para a aplicação da pena de morte para traficantes maiores de 18 anos que vendessem drogas para menores.

[105] Foi um comissário do serviço de narcóticos (também conhecido como "Czar das drogas") nos EUA, de 1930 a 1968. Interna e externamente, uma das figuras centrais da consolidação e ampliação do proibicionismo.

medicina e biopolítica

Para a melhor compreensão do clima antidrogas instaurado nos Estados Unidos, é preciso fazer uma breve digressão para compreender a emergência do proibicionismo, assim como outro elemento importante para a reflexão de Burroughs: a medicina. Michel Foucault (2010c) aponta que, no final do século XVIII e início do XIX, emergiu um novo personagem: a população[106], que deve ser lidada como problema científico e político. Com este novo personagem, ocorre um desbloqueio das artes de governar como tecnologia regulamentadora da vida, que, no âmbito da cidade, precisa organizar, controlar, prever eventos fortuitos ou compensar os seus efeitos, tecnologia esta também vinculada à ―segurança do conjunto em relação aos seus perigos internos" (FOUCAULT, 2010c, p. 209). Governar tanto uma cidade quanto um Estado passa a se vincular a uma arte de administrar uma massa unificada sob a figura da população. Com a necessidade de governar a população, vários saberes como a demografia, a economia política, a estatística e a medicina social, conectam-se para gerenciar a vida. Esta tecnologia de regulação, a biopolítica, produz em consonância com as disciplinas, efeitos totalizantes (o conjunto da população como corpo-espécie) e individualizantes (corpo individual a ser normalizado).

A passagem do século XVIII para o XIX marca também o momento histórico das disciplinas, que consistem em fabricar ―corpos submissos e exercitados, corpos dóceis" (FOUCAULT, 2007b, p. 119), aumentar a força dos corpos em termos econômicos de utilidade e diminuir as forças em termos políticos de obediência. Trata-se da distribuição dos indivíduos pelo espaço e da extração de energia e docilidade do corpo, por meio dos efeitos das disciplinas como correção, ajuste e adestramento sob uma vigilância hierárquica. Aparece uma exigência de governo que produza indivíduos produtivos e dóceis, uteis e sãos.

As disciplinas implicam sanções normalizadoras, isto é, tornar passíveis de punição frações tênues das condutas visando à correção. Instala-se um tipo de punição que diferencia os indivíduos segundo suas ―naturezas", traçando o limite para o que

[106] ―A população não é só *pensada* e calculada como espécie humana. Ela é também *público* como conjunto de opiniões, hábitos e maneiras de ser, esperadas pelo liberalismo e pelo o que ele entende como *razão pública*" (PASSETTI, 2011, p. 84).

deve ser considerado *anormal*. O exercício deste tipo de mecanismo –compara, diferencia, hierarquiza, homogeniza, exclui. Em uma palavra, *normaliza*" (FOUCAULT, 2007b, p. 153).

A tecnologia de poder que não substitui a disciplina, mas que a –embute, que a integra, que a modifica parcialmente e que, sobretudo, vai utilizá-la implantando-se de certo modo nela"[107] (FOUCAULT, 2010c. p. 202), Foucault chamará de *biopolítica*. Esta tecnologia incide no

> corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte de processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma bio-política da população*. (FOUCAULT, 2009b, p. 152)

A vida passa a ser alvo político[108]. A gestão dos corpos e a regulação da população estão vinculadas a muitas questões entrelaçadas à medicina[109], como a higiene pública, longevidade da vida ou das doenças como fenômeno da população. Passa-se a ter um investimento crescente em saúde pública, como nas campanhas de vacinação, saneamento, e regulamentação das profissões médicas, o que –significa

[107] Em *A defesa da Sociedade* Michel Foucault cita como exemplo entre a articulação de um conjunto de mecanismos disciplinar e um conjunto regulador a cidade operária do século XIX: –Vê-se muito bem como ela articula perpendicularmente, mecanismos disciplinares de controle sobre o corpo. Sobre s corpos, por sua quadrícula, pelo recorte mesmo da cidade, pela localização das famílias (cada uma numa casa) e dos indivíduos (cada um num cômodo). Recorte, pôr indivíduos em visibilidade, normalização dos comportamentos, espécie de controle policial espontâneo que se exerce assim pela própria disposição espacial da cidade: toda uma série de mecanismos disciplinares que é fácil encontrar na cidade operária. E depois vocês têm toda uma série de mecanismos que são, ao contrário, mecanismos, regulamentadores, que incidem sobre a população enquanto tal e que permitem, que induzem comportamentos de poupança, por exemplo, que são vinculados ao hábitat, à locação do hábitat e, eventualmente, à sua compra. Sistemas de seguro-saúde ou de seguro-velhice; regras de higiene que garantem a longevidade ótima da população; pressões que a própria organização da cidade exerce sobre a sexualidade, portanto sobre a procriação; as pressões que se exercem sobre as higiene das famílias; os cuidados dispensados às crianças, a escolaridade, etc. Logo, vocês têm mecanismos disciplinares e mecanismos regulamentadores" (FOUCAULT, 2010c, p. 211).

[108] Segundo Edson Passetti: –Pela biopolítica se pretendia governar os corpos vivos, a população, instituindo que a vida de cada um dependia da política" (PASSETTI, 2011, p. 81).

[109] –(...) o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política" (FOUCAULT, 2007, p. 80).

melhoria de vida e fortalecimento para o trabalho" (RODRIGUES, 1999, p. 97). Não se trata de um poder de *causar a morte*, típico da soberania, mas do direito de *causar a vida*.

Rodrigues (1999) afirma que, na confluência entre reprimir e oferecer, mecanismos disciplinares e práticas regulamentadoras, pode-se compreender a emergência do proibicionismo. O controle e regulamentação do uso de substâncias psicoativas foram de extrema importância para a consolidação da autoridade médica nos séculos XIX e XX, ―período em que se cristaliza no ocidente quais são os usos legítimos (pois baseados na ciência médica ocidental) e usos ilegítimos (práticas tradicionais ou que escapassem, de algum modo, aos cânones médicos)" (RODRIGES, 199, p. 97). As leis proibitivas postas pelo Estado darão o carimbo legal para o conteúdo médico considerado cientificamente legítimo.

Soma-se a isso, em um momento posterior, a regulação da produção, comercialização, rotulagem e elaboração das listas de drogas aptas a serem receitadas pelos médicos, que, por sua vez, são controlados pela ação do Estado. Aos médicos que não respeitassem a lista dos medicamentos legalizados caberia punição[110], bem como ao usuário de substâncias proibidas. O mesmo ocorreria como sujeito que se arriscasse a vender substâncias ilegais, a ser considerado traficante. No entanto, estes sujeitos seriam em sua maioria oriundos de ―classes perigosas‘ ou ao menos, os olhares seletivos dos órgãos de repressivos acabam por rastrear os fora-da-lei que estejam preferencialmente nos espaços e grupos sociais a serem esquadrinhados, medidos e calculados" (RODRIGUES, 1999, p. 98). Assim, abre-se espaço para o controle e/ou confinamentos das minorias estigmatizadas descritas até aqui. O proibicionismo incide, principalmente, sobre pobres, negros e imigrantes.

O proibicionismo aparece como estratégia *biopolítica* porque pode ao mesmo tempo ―disciplinar a prática médica – intervindo em condutas profissionais e em práticas de auto-medicação ou livre intoxicação dos indivíduos – e vigiar uma parcela considerável da sociedade que deve ser controlada, revistada, observada de perto, confinada." (RODRIGUES, 1999, p. 98). Além disto, indivíduos que anteriormente já eram passíveis de vigilância passam a ter um acréscimo neste ―periculosidade", pois

[110] Variando ao longo do tempo de punições administrativas à prisão.

além de serem considerados como possíveis realizadores de crimes comuns, agora são considerados com potencial para cometer um novo tipo de crime que é uma afronta à sociedade; um crime ao mesmo tempo de afronta —moral, de saúde pública e de segurança pública" (RODRIGUES, 1999, p. 98) [111].

A ação da medicina vinculada ao Estado é, acima de tudo, sobre a saúde. —Tudo o que garante a saúde do indivíduo, seja a salubridade da água, as condições de moradia, ou o regime urbanístico, é hoje um campo de intervenção da medicina" (FOUCAULT, 2010d, p. 181). As drogas passam também a ser construídas como questão de saúde pela medicina, saúde individual tanto na proibição de substâncias consideradas como danosas, quanto na regulação de outras substâncias a serem consideradas medicamentos. Também questão de saúde pública, atribuindo ao uso das substâncias proibidas uma depravação moral e uma situação de epidemia social.

A saúde do indivíduo intacta, um menor grau de doença, uma grande longevidade da vida, não são preocupações de Burroughs. Afirma em *Junky*: —Já li o seguinte num artigo de revista: _os viciados em morfina [morphine addicts] tem os dias contados na Terra'. E quem não tem?" (BURROUGHS, 2005, p. 249). A morte aparece em Burroughs não como algo que deve ser evitado ou escondido, mas como parte da equação da existência. Não se deve temer a morte[112] para elaborar a vida enquanto ela

---

[111] —(...) o uso das drogas se torna insuportável aos recriadores dos costumes hierarquizados. Foram ganhando primazia as lutas morais com suas respectivas idealizações de comportamentos, lançando mão de políticas repressivas, persuasões, adesões e omissões. A cada vitória afirmavam a continuidade dos comportamentos consagrados ao respeito à autoridade superior e à aversão a qualquer forma de agitação que pudesse subverter tal normalidade. Pretendiam impedir outras tradições, ressaltando que fora de suas prescrições a destruição seria irreversível. Era preciso pretender internar, higienizar pessoas e grupos. Recomendava-se prevenção contra perigosos, sujos, estrangeiros, pobres e contra idéias esquisitas. O bom cidadão devia afastar-se dos estranhos, encontrar semelhantes no dia-a-dia e nos evangelhos, exorcizando suspeitos, pessoas possivelmente perigosas, monstros emergenciais" (PASSETTI, 2004, p. 8).

[112] O tema da morte aparece com contundência entre os *beats* de modo geral. Pode-se observar, por exemplo, o tema da sobrevivência em Lawance Ferlinghetti: —No fim da década de 1960, o poeta Lawrance Ferlinghetti descobre que Gary Snyder possui armas em casa, e liga para recriminá-lo. Diz que considera absurdo que uma das maiores lideranças do pensamento pacifista dê esse exemplo ao mundo. Snyder retruca dizendo que nasceu no meio-oeste norte-americano, região onde as armas são vistas como utensílios domésticos, e que mora atualmente com sua família nas Montanhas Rochosas, precisando delas para se proteger caso, por exemplo, apareça um urso. A resposta de Ferlinghetti é contundente: _Gary, nós não precisamos sobreviver'" (COHN, 2010, p. 9). Ginsberg, no poema —Morte a Orelha de Van Gogh" afirma que Franco assassinou Lorca e que Maikovski se suicidou para evitar a Rússia, Hart Crane para soterrar a América errada, concluindo que chegou o tempo —da profecia sem a morte como consequência" (GINSBERG, 2006, p. 127). Segundo Sérgio Cohn, na história de Ferlinghetti e no poema de Ginsberg pode-se ver uma parte importante do *ethos beat*: —Livres da sobrevivência e da morte, os expoentes da geração Beat puderam criar um novo *ethos* em relação ao mundo, onde desfrutar da plenitude a aventura da vida não se confunde com destruição" (COHN, 2010, p. 9).

não se finda. Escancara-se o óbvio: a única certeza que temos é que, dessa existência, ninguém sai vivo.

No entanto, em breves momentos, Burroughs comenta a relação entre uso de opiáceos, saúde pública e saúde individual. Em *Junky*, afirma que ―A saúde do *junkie* é normal, e ele vive tanto quanto a média, ou mais" (Burroughs, 2005a, p. 249), e que a maioria dos usuários de opiáceos perdem cerca de cinco ou dez quilos durante o período do hábito. Em *Almoço Nu*, menciona que existem alguns danos à saúde, mas que são dependentes da dosagem, da forma que se usa, sendo muitas vezes um dano mínimo. Afirma também que os opiáceos ―são o maior problema de saúde pública do mundo atual" (BURROUGHS, 2005a, p. 252), completando que com isso se referia à histeria nacional provocada pelo proibicionismo. Mais uma vez, a inversão da situação aparece em Burroughs: se as drogas eram tidas como problema de saúde pública, aqui o proibicionismo ocupa este lugar.

Quanto às regulações médicas que se deram a partir do proibicionismo, pode-se ver alguns de seus reflexos em *Junky*. Estas regulações não impediram o acesso dos usuários de drogas, principalmente os de opiáceos, a substâncias, apenas restringiram a aquisição e elaboraram novos protocolos. Burroughs relata o papel da regulação médica neste período, descrevendo o trato social que era necessário ter com os profissionais da área para conseguir alguma substância psicoativa. Embora tais relatos se refiram às décadas de 1940 e 1950, refletem e escancaram um tipo de funcionamento muito comum já nas décadas anteriores, efeito das políticas proibicionistas e da visão sanitário-jurídica: a aviação de receitas.

> Há diversas variedades de doutores passadores de receita. Alguns vão prescrever somente se estiverem convencidos de que você é um viciado; outros apenas se estiverem convencidos de que você não é. A maioria dos viciados vai com uma história amaciada por anos de uso. Alguns afirmam ter cálculo biliar ou pedra nos rins. Essa é a história mais usada; um doutor normalmente se levanta e a abre a porta assim que você menciona cálculo biliar. Tive melhores resultados com neuralgia facial, depois de checar quais eram os sintomas e decorá-los. (...)
>
> Os médicos alimentam tantas idéias exageradas a respeito da própria posição que geralmente uma abordagem direta é a pior possível. Mesmo que eles não acreditem na sua história, ainda assim querem ouvir uma. É

> como uma espécie de ritual oriental de aparências. Um homem desempenha o papel do médico magnânimo que nem por mil dólares, passaria uma receita antiética. O outro faz o melhor que poderia para atuar como um verdadeiro paciente. Se você disser: —E, doutor, quero uma receita para sulfato de morfina e estou disposto a pagar o dobro por ela", o doutor pira e joga você para fora do consultório. Você tem de estabelecer uma boa relação de cabeceira com os médicos, do contrário não chegará a lugar algum (BURROUGHS, 2005, pp. 79-80).

A aquisição de opiáceos via receitas médicas era prática corriqueira até metade da década de 1950 e, por mais que tenha diminuído, permanece nos EUA até os dias de hoje. Burroughs chegou a ser preso na década de 1940, sob a acusação de violação da segurança pública, pelo fornecimento de endereço falso em uma receita médica. O controle médico e farmacêutico das substâncias psicoativas foi intensificado após a Lei Harrison, centralizando as decisões a respeito do uso destas substâncias, da dosagem adequada para consumo, e de qual tipo é saudável para consumo. O final do trecho citado acima aponta que —você" – não necessariamente Burroughs, mas cada um – passa a ter uma relação necessária com a medicina.

Burroughs tinha um grande interesse pela medicina e pela farmacologia, e os efeitos de substâncias psicoativas em cada um. Cursou medicina por um ano em Viena, em 1937, mas abandonou a cidade logo após a intensificação das forças nazistas na Áustria. Também recusou a medicina ao ver a sua relação com o nazismo naquele período. Vários dos personagens de seus livros são médicos, mas ao menos um merece destaque: Dr. Benway, personagem criado a partir de um médico que conheceu, que atravessa vários de seus escritos e está presente em muitos trechos de *Almoço Nu*. Em sua primeira aparição neste livro, o médico é apresentado como o conselheiro da República de Liberlândia, —uma terra dedicada ao amor livre e aos banhos constantes. Seus cidadãos são bem-ajustados, cooperativos, honestos, tolerantes e, acima de tudo, limpos" (BURROUGHS, 2005a, p. 29).

Entre práticas de tortura, disciplina e controle atravessadas pelo Estado de bem-estar social de Liberlândia, Burroughs destaca nesta *routine* uma relação entre o médico e o uso de substâncias psicoativas para experimentos científicos com espécimes considerados subversivos em Liberlândia, no geral, *junkies* e gays. Assim, Benway relata diversos efeitos possíveis destas experiências como, por exemplo, —reduzir o

espécime à depressão profunda administrando-se uma dose considerável de benzedrina por dias a fio. Um estado psicótico pode ser induzido por doses fartas e contínuas de cocaína ou demerol[113]" (IDEM, p. 35); alonga-se também ao apontar as utilidades de psicoativos em controle social e interrogatórios.

Liberlândia é uma cidade onde as pessoas circulam com psicoativos controlados e vigilância por todo canto, sem abandonar uma zona de detenção chamada de Centro de Recondicionamento. Uma das primeiras medidas de Benway em outra cidade, chamada Anéxia, onde era encarregado do processo de desmoralização total, foi ―abolir os campos de concentração, as prisões em massa e, exceto em circunstâncias delimitadas e especiais, o uso de tortura"[114] (IBIDEM, p. 30). Anéxia e Liberlândia se misturam no texto de Burroughs, uma sobreposição de ritmo alucinante que perturba a todo o momento o leitor, dissolvendo a diferença entre as duas cidades. Anéxia-Liberlândia é também o local onde ―os cidadãos estavam sujeitos a serem detidos na rua a qualquer momento" por um ―inspetor que poderia estar à paisana ou fardado com algum dos diversos modelos de uniformes, muitas vezes usando apenas roupas de banho ou pijamas ou até mesmo completamente nu" (IBIDEM). Ali, ―removeram-se todos os bancos das praças das cidades, as fontes foram desativadas e as flores e árvores foram todas destruídas. Imensas sirenes elétricas instaladas no topo de cada edifício de apartamentos (todos viviam em apartamentos) soavam a cada quarto de horas. (...) Holofotes passavam a noite inteira esquadrinhando a cidade (ninguém tinha permissão para usar persianas, cortinas, venezianas ou reposteiros)" (IBIDEM, p. 31), tudo entranhado na coordenação de Dr. Benway.

Liberlândia é uma cidade esquadrinhada sob a égide de uma medicina que retira a sujeira e intervém no espaço urbano para que os cidadãos sejam limpos e bem conformados. Intervenções que vão desde o recorte espacial, como a eliminação dos

[113] Opióide sintético, mais conhecido no Brasil sob a marca de Dolantina.

[114] Este é um dos primeiros textos de Burroughs onde a palavra controle aparece, Benway é um especialista em ―formas de controle" (BURROUGHS, 2005a, p. 30). Embora Burroughs utilize a palavra muitas vezes como sinônimo de adestramento e vigilância, práticas típicas de sociedades disciplinares, este texto pode ser considerado uma das pistas para que Deleuze nomeia como Sociedades de Controle (cf. DELEUZE, 2008a). A primeira realização de Benway é acabar com espaços fechados característicos do momento das disciplinas. Burroughs também situa uma medicalização ininterrupta, que não termina, expressa no comportamento dos cidadãos corretos, conformados e medicalizados de Liberlândia, e na ação de um médico como Benway, realizando experimentos a todo o momento, experimentos estes que também nunca acabam. Esta relação entre este texto de Burroughs e a noção de Deleuze é uma hipótese a ser considerada.

bancos das praças, das condutas de higiene. Burroughs escancara muitos dos procedimentos da medicina moderna, tal como visto até aqui. Nesse escrito, a medicina aparece como ação sobre o ambiente e sobre a população. A palavra que Benway utiliza para se referir a qualquer pessoa, ―espécime", remete também à vida em seu caráter biológico.

Todas estas questões discutidas até este momento aparecem em ―Benway", sob uma forma literária do exagero e uma escrita debochada e irônica. Em Liberlândia, todos os domínios da vida estão sob o controle médico. Os interrogatórios policiais, por exemplo, devem ser realizadas sob uma supervisão médica para que se use os psicoativos adequados para o resultado adequado. Com o exagero descritivo de uma cidade onde tudo está sob a égide da medicina, Burroughs aponta para uma coisa interessante, que é o fato da medicina interferir e se deslocar cada vez mais por dimensões diferentes da vida humana.

Diante da medicalização da vida, o fim da *routine* sobre Liberlândia explicita a postura de vida de Burroughs, dispensando qualquer discussão mais alongada:

> Delinqüentes roqueiros no auge da adolescência tomam de assalto as ruas de todas as nações. Invadem o Louvre e jogam ácido na cara da Mona Lisa. Abrem portões de zoológicos, manicômios e prisões, arrebentam encanamentos com martelos pneumáticos, arrancam o assoalho dos toaletes de aviões, apagam faróis à bala, limam cabos de elevadores até que fiquem com a espessura de um fio de cabelo (...), cagam no piso das Nações Unidas e limpam a bunda com tratados, pactos e alianças (BURROUGHS, 2005a, p. 54).

A partir de ―Benway", podemos estabelecer uma relação com a conferência de Michel Foucault chamada ―Crise da medicina ou crise da antimedicina", realizada no Instituto de Medicina Social da UERJ em 1974. Ali, afirma que ―o diabólico é que, cada vez que se quer recorrer a um domínio exterior è medicina, descobre-se que ele já foi medicalizado" (FOUCAULT, 2010d, p. 184). E assim, ―Poder-se-ia dizer, quanto a sociedade moderna, que vivemos em ‗Estados médicos abertos', em que a dimensão da medicalização já não tem limite" (FOUCAULT, 2010d, p. 186). Foucault sinaliza para um espaço ampliado da medicina que avança sobre diversos aspectos da vida humana,

uma medicina em estado aberto, próximo ao que Burroughs traz por meio de Benway e no trecho *de Junky*, mas sem o exagero literário do *beat*[115].

A ampliação da medicalização também pode ser relacionada à produção de toneladas de novos medicamentos, como tranquilizantes e ansiolíticos, e esta produção de certa forma, tem como um de seus fatores o próprio proibicionismo das drogas.

Tudo aquilo que hoje consideramos avanços farmacológicos para tratamentos de doenças tem uma relação imbricada com muitos dos psicoativos proibidos atualmente. De um lado, a produção de novas drogas para a indústria farmacêutica se deu por meio de isolamento de alcalóides, substâncias mais simples constituídas basicamente de nitrogênio, oxigênio, carbono e hidrogênio, isoladas de plantas, fungos ou bactérias. Estes isolamentos se iniciaram com a morfina (isolada a partir do ópio) em 1806, e prosseguiram pela codeína (ópio), em 1832, cafeína (grupo das xantinas), em 1841, cocaína (folhas de coca), em 1860, mescalina (peyote), em 1986, entre outros. Estes isolamentos visavam a possibilidade de calcular a dose exata do fármaco a ser aplicada a cada um, devido à pureza da substância. Do ponto de vista médico, esperava-se que a precisão da dose diminuísse a possibilidade de se adquirir o hábito (e as consequentes dores ligadas à abstinência) de uso de alguma substância prescrita para o tratamento de doenças (cf. ESCOHOTADO, 2005, p. 421).

A heroína, prazer e dor de Burroughs, foi desenvolvida neste período, a partir de uma ―eaça moral" à morfina. Depois do isolamento da morfina e do advento da agulha hipodérmica, notou-se que as sensações relativas ao hábito do ópio se mantiveram ou em alguns casos pioraram (principalmente em aplicação intravenosa); por isso, desenvolveu-se a substância semi-sintética nomeada heroína, sintetizando uma nova substância a partir da própria morfina, que seria capaz vencer os males da droga anterior. A heroína foi lançada no mercado pelos laboratórios Bayer, em 21 de agosto de 1897, sendo utilizada no tratamento de usuários de morfina e como remédio de tosse para crianças.

[115] Um dos exemplos de Foucault é o de que ―o indivíduo considerado delinquente e que, como tal, vai ser condenado, é submetido a exame como se fosse demente e, em definitivo, é sempre condenado como louco" (FOUCAULT, 2010d, p. 185). Deste modo, Foucault afirma que ―agora só há duas possibilidades: ou de um *pouco doente*, sendo delinquente; ou de *um pouco delinquente*, sendo verdadeiramente doente" (IDEM, p. 186).

À esquerda: exemplo de frasco da Heroína Bayer. À direita: propaganda dos laboratórios Bayer apresentando suas drogas. Heroína é apresentada como uma droga comum, tal qual a aspirina. Disponível em: rodrigulliver.blogspot.com.br/2011/07/historia-da-cocaina-visao-de.html.

Por outro lado, foi a partir da proibição destas substâncias, utilizadas em diversos medicamentos, que a indústria farmacêutica pôde introduzir no mercado mais dezenas de outras novas substâncias isoladas, compostas, sintetizadas, que substituissem os antigos remédios. Nesta esteira surgiu, por exemplo, toda a série de antidepressivos, ansiolíticos e tranquilizantes em geral, a partir da década de 1950. Os tipos e variedades de compostos médicos cresceram exponencialmente a partir deste período, assim como sua comercialização.

> Se em 1955 são vendidos US$2mi de *Librium* nos Estados Unidos, dois anos mais tarde já são US$150mi; a partir de meados dos anos sessenta, a produção de algumas destas substâncias já supera a cifra de barbitúricos e anfetaminas. A partir dos anos setenta, o volume fabricado de alguns narcóticos específicos se eleva a milhares de toneladas[116] (IDEM, p. 778, tradução pessoal).

Escohotado mostra que, a partir deste período, investiu-se na invenção de novas drogas, não meramente por uma questão de saúde, mas pelo atravessamento da saúde pelo funcionamento do mercado[117] e pela moral abstêmia, utopia máxima do

[116] –Si en 1955 se venden dos millones de dolares de *Librium* [ansiolítico protótipo da benzoadiazepina] en Estados Unidos, dos años más tarde son ya ciento e cincuenta; desde mediados de los años sesenta, la producción de algunas de estas sustancias supera ya las cifras de barbitúricos y anfetaminas. Desde los años setenta el volumen fabricado de algunos especificos se eleva a miles de toneladas."

[117] Como mostra Foucault, –Atualmente a medicina encontra a economia por outra via. Não simplesmente porque é capaz de reproduzir a força de trabalho, mas porque pode produzir diretamente riqueza, na medida em que a saúde constitui objeto de desejo para uns e de lucro para os outros. Tendo-se em vista convertido em objeto de consumo que pode ser produzido por uns – laboratórios farmacêuticos, médicos,

proibicionismo. Esta moral, por outro lado, teve como um de seus efeitos a produção de uma medicalização geral, e a injeção de uma dose de ―drogas" muito maior de que as próprias listas de substâncias proibidas. Como também mostra Escohotado, todas as drogas injetadas no mercado sob a categoria de ansiolíticos, tranquilizantes ou estimulantes têm tanto potencial para desenvolver hábito e sintomas de abstinência quanto várias das substâncias proibidas. Este tipo de situação, em que a retirada da substância causa dores, enjôos, ansiedade e, em certos casos, vômitos e diarréia, inclusive se multiplicou após a proibição e a chegada destas novas drogas ao mercado: ―A difusão do terapeutismo multiplica por oito ou dez o número de pessoas dependentes de alguma droga, sendo que uma proporção significativa de tais pessoas nem sequer sabe, muitas vezes, que depende de um fármaco causador de tolerância e lesões orgânicas[118]" (IBIDEM, p. 786).

Por um lado, a proibição de algumas drogas levou à produção de tantas outras em um volume sem precedentes na história. Os dados apontam que, durante os anos 1960, havia 44.906 *junkies* (consumidores de opiáceos) nos Estados Unidos, cuja população era de cerca de 200 milhões de habitantes. Diante dessa proporção pouco significante, no entanto, se considerarmos todos os fármacos com efeitos narcotizantes (sedação, anestesia, sonho) produzidos e comercializados legalmente no mesmo período – ou seja, um largo grupo de opiáceos, sintéticos, semissintéticos, sedativos, hipnóticos, barbitúrico, ansiolíticos e antidepresivos, excluindo-se o álcool e os estimulantes –, teremos um consumo de cerca de dois milhões de quilos. Esta quantidade corresponde a ―vinte ou cinquenta mil toneladas de ópio, o que significa em torno de três e sete vezes a cifra máxima consumida na China ao fim do século XIX, com uma população quatro vezes maior[119]" (IBIDEM).

Este exemplo refere-se à disseminação de drogas legais, envolvendo tratamentos, principalmente no âmbito da psiquiatria. Mas isto também está ligado a

---

etc. – e consumido por outros – os doentes potenciais e atuais -, a saúde adquiriu importância econômica e se introduziu no mercado" (FOUCAULT, 2010d, p. 188).

[118] ―La difusión del terapeutismo multiplica el número de personas dependientes de alguna droga por ocho o diez, siendo aí que una importante proporción de tales personas ni siquiera sabe muchas veces que depende de un fármaco creador de tolerancia y lesiones orgánicas."

[119] ―veinte o cincuenta mil toneladas de opio, lo cual significa entre tres y siete veces la cifra máxima consumida en China a finales del siglo XIX, con una población cuatro veces superior."

uma camada de saúde da sociedade, a saúde da população, que implica em uma medicalização dos diversos aspectos da vida. Uma moral da saúde que implicou, inclusive, no sufocamento de práticas locais de automedicação que vão desde saberes populares, como os diversos chás ou plantas utilizados para tratar mal-estares e doenças, até rituais indígenas que envolvem substâncias como o peyote ou a ayahuasca em práticas espirituais e/ou curandeiras. A questão da medicalização é muito mais complexa do que apenas um efeito do proibicionismo, envolvendo também exercícios de governo de condutas das áreas psi e de auto-ajuda para constituição de um sujeito obediente[120]. Estes são aspectos muito maiores do que cabe a esta pesquisa discutir.

[120] A este respeito, ver: SIQUEIRA, 2009.

o sujeito do vício

A noção de *addiction* (―vício”) é relativamente nova, efetivada em lei a partir de 1914, por mais que tenha aparecido em discursos médicos ao longo século XIX. Até a emergência desta categoria, não se tinha a conexão entre abuso de alguma substância e doença e/ou anomalia. O que mostra a vasta historiografia das drogas é que o ópio é uma substância há muito tempo conhecida por suas características psicoativas, existindo sinais arqueológicos de seu consumo em 6000 a.C., e ainda por assírios, babilônios, egípcios, sumérios, gregos e romanos (com destaque para a relação duradoura de consumo do imperador Marco Aurélio) (cf. ESCOHOTADO, 2005; PATRÍCIO; SANTOS; TRANCAS, 2008.). No entanto, é interessante notar que, por mais que estas experiências com o ópio possam ser encontradas na antiguidade, não existem relatos ou discussões sobre temas que possam ser correlatos a noções como ―vício” ou ―dependência”. Neste sentido, segundo Escohotado (2005), a tradição terapêutica que se desdobra da antiguidade insistia em dizer que a familiaridade com a substância suspende sua potencial capacidade de funcionar como um veneno.

De outro lado, nota-se que, na Europa do século XVIII, existia outra distinção que operava não em relação à saúde, mas ao uso da substância por si: a distinção entre *amadores* e *habituados* (cf. ESCOHOTADO, 2005, p. 556). Para efeito de comprovação, basta retornar à literatura de De Quincey e reparar na palavra que ele emprega para se referir ao seu problema com o ópio: a expressão utilizada é precisamente *hábito*. A questão do hábito já envolvia aquilo que conhecemos por abstinência, as dores causadas pela supressão da substância; no entanto, era uma noção que não envolvia os saberes médicos em sua construção, muito menos pressões morais, mas dizia apenas se o sujeito adquiriu hábito de uma substância ou não. Em De Quincey, o hábito é o momento da tortura, o cálculo errado da dose, aquilo que provoca tantas dores e males e de que é preciso se livrar.

O desenvolvimento da noção de *addiction*, como já mencionado, se inicia no século XIX e ganha o estatuto legal a partir de 1914. Henrique Carneiro (2002), no artigo ―A fabricação do vício”, desenvolve brevemente parte deste percurso mostrando como, no interior das ciências psiquiátricas, todo o começo do conceito se desenha a

que acarretaram em circuitos terríveis para aqueles que as utilizaram – em grande parte, por indicação médica, como o caso de Horace Burroughs, os relatos das guerras do ópio na China e, principalmente, a emergência da heroína, que cada vez assumiu o estatuto de modelo de *addiction*. No livro intitulado *As Drogas*, o psicólogo Peter Laurie enfatiza que a heroína –(...) é a droga arquetípica do vício. Em torno dela formamos nossas atitudes a respeito das drogas e seu uso em geral"[123] (LAURIE, 1969, p. 18). Em relação aos sintomas de corte do uso de heroína, Burroughs relata:

> Após dez dias de tratamento, eu me deteriorara de forma chocante. Minhas roupas estavam manchadas e enrijecidas por causa das bebidas que eu derramara em cima de mim. Em nenhum momento eu tomara banho. Perdera peso, minhas mãos tremiam, derrubava as coisas constantemente, trombava em cadeiras e caía. No entanto, parecia ter uma disposição e uma capacidade ilimitadas para a bebida, que jamais tivera. Minhas emoções se esparramavam. Minha sociabilidade estava descontrolada, conversava com qualquer um que eu conseguisse parar. Forçava confidências detestavelmente íntimas a completos estranhos. Várias vezes fiz convites sexuais dos mais crus para pessoas que não haviam dado nenhuma dica de reciprocidade (BURROUGHS, 2005, p. 201).

Fora esta circunstância, também são relatados o descontrole de fezes e urina, suor, espirros, olhos lacrimejantes, coriza, dores por todo o corpo, entre outros sintomas. A heroína é tratada como a droga modelo[124] do vício, não necessariamente pela universalização destes sintomas específicos; o que está em jogo na noção de *addiction* é a universalização da relação entre uso, abstinência e sintomas físicos. Desenvolveu-se também, a partir daí, a teoria da escalada rumo a outras drogas, amplamente divulgada pelas instituições estatais dos EUA, em que o uso de qualquer droga poderia levar ao uso de heroína[125]. Assim, alguém poderia iniciar uma escalada

---

[123] –(...) es la droga arquetípica de la habituación. Alredor de ella formamos nuestras actitudes con respecto a las drogas y a su uso en general."

[124] Se a heroína foi a droga modelo para a formulação do conceito de *addiction*, hoje ela desempenha um papel diferente. Qualquer livro, revista, documentário, ou ex-presidente descolado utiliza-a como forma de explicitar políticas de descriminalização a partir de práticas desenvolvidas como *redução de danos*. Estas práticas mantém o vínculo entre drogas e danos à saúde, concluindo que as drogas fazem parte da cultura humana e que, portanto, devem ser geridas a partir de um cálculo de riscos e incertezas, prática e pensamento próprios de uma racionalidade neoliberal. Sobre *redução de danos*, ver: ROSA, 2012.

[125] Foi feito um curta-metragem em 1951 chamado *Drug addiction*. O filme foi produzido pela Enciclopédia Britannica em formato educativo. Apresenta a história de Marty, um menino que começou

pelo álcool, passar por maconha e cocaína, por exemplo, e chegar até a substância modelo, a heroína.

Este trajeto médico se combinou, de outro lado, com a perseguição moral a estas substâncias. Foi justamente este acoplamento entre moral e medicina que formou a *addiction*. As línguas latinas comumente traduziram esta expressão por ―vício", que parece, a princípio, uma expressão algo inexata, afinal, *addiction* originalmente se referia à carga física de efeitos. A tradução latina refere-se imediatamente a uma construção moral, visto que a palavra carrega uma herança grega relativa à discussão de vícios e virtudes. Assim, o ―viciado" é aquele que não pratica a virtude, comportamento desejável, conduta daquele que inibe as paixões, ou seja, a conduta daquele que é moral (cf. STIRNER, 2004, p. 23).

De certa forma, no entanto, a tradução de ―vício" facilita a compreensão da noção de *addiction*. Nos Estados Unidos, para se compreender a emergência desta noção, não somente como elaboração psiquiátrica, é preciso se voltar a seu correlato corriqueiro, expressão falada pelas ruas, o termo *dope fiend*. Em inglês, *fiend* é uma palavra que pode ser literalmente traduzida por monstro, e era utilizada cotidianamente para designar aqueles para com os quais a sociedade tinha repulsa, normalmente gays, pretos, estrangeiros e subversivos (cf. GINSBERG in: FORMAN, 1987, Vídeo). Acoplado à palavra *dope*, temos então literalmente o ―narco-monstro", o sujeito monstruoso que consome substâncias psicoativas, repugnante do ponto de vista moral. Neste âmbito somam-se diversas campanhas estatais, como cartazes e filmes que afirmavam que as drogas inspiram o crime, provocam vontade de fazer sexo desenfreada, destroem a família, arruínam os costumes, causam horror, desespero e insanidade. Junto a estas campanhas também emergiu a figurado *traficante* aliciador, responsável por corromper jovens de boa índole oferecendo drogas, às vezes de graça, apenas para viciar os bons rapazes e garotas.

---

a fumar maconha, e por ter sensações agradáveis, as comparou aos possíveis efeitos de heroína. O fim do filme apresenta Marty na reabilitação, afirmando que tudo começou com um ―cigarro de maconha". A produção contava com o apoio da Juvenile Protetive Association of Chicago, organização privada sem fins lucrativos, fundada pela integrante da Sociedade de Sociologia Americana Jane Addams, e com a consultoria de Andre C. Ivy, Psicólogo da Universidade de Illnois. O filme está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HvTELOkgpMw (consultado em 20/10/2013)

Para uma reflexão a respeito desta última figura, e da produção de verdade que ela engendra, pode-se destacar o filme *The man with the golden arm*, de 1955, produzido por Otto Preminger, baseado no roteiro do livro de Nelson Algren e protagonizado por Frank Sinatra. O filme fez grande sucesso os Estado Unidos, recebendo três indicações ao Oscar. Na narrativa cinematográfica, o traficante aparece como aquele que alicia Frankie (Frank Sinatra), que acabara de sair da prisão. Frankie é tratado como uma vítima, um sujeito que não tem culpa e nem governo sobre si mesmo e, devido a suas relações de vida, sua baixa renda e seus problemas amorosos, acaba caindo nas garras do homem mau.[126]

No discurso proibicionista existe uma camada moral resguardada na religião e na associação intrínseca entre uso de drogas e pecado, que, no início do século XX, se deu por meio de uma interpretação do cristianismo radicalmente oposta à busca dos prazeres em vida, a partir da explosão das ligas puritanas. Aqui, desloca-se a questão declaradamente religiosa para uma questão científica, sobretudo médico-sanitária e, portanto, biopolítica, que será construída a partir do século XIX pela ciência médica, em combinação com as políticas de Estado, na manutenção de uma questão moral.

> De ―pecados privados", o uso de drogas é institucionalizado como ―pecado público", transtorno da ordem que é aparentemente destituído de reprovações morais, uma vez que a proibição legal lança mão de argumentos científicos para legitimar a perseguição a tais substâncias (RODRIGUES, 2004, p. 313).

A emergência do sujeito *addicted* e o exercício do saber psiquiátrico incidindo sobre o *dope fiend* expressam o corte, no início do século XX, entre *normal* e *anormal*. Portanto, como explicita Foucault (2011), estamos ―no reino do King Kong", o reino dos monstros; a noção de anormal é devedora da noção de monstro moral que aparece no limiar do século XIX, e que apresenta resquícios na expressão *dope fiend*. O drogado é constituído como um degenerado moral e fisicamente, aquele que será

[126] Parece interessar para a discussão uma situação de minha vida pessoal: quando eu estava no colégio, por volta dos nove ou dez anos de idade, lembro-me da professora entregando uma folha de papel impressa no mimeógrafo, ainda cheirando a álcool, que continha a seguinte história: Um pipoqueiro na frente de um colégio qualquer, de uma cidade qualquer, distribuía pipoca de graça para as crianças, que, nos dias que se sucederam ao fato, ficaram todas com muita vontade de comer pipoca. Descobria-se, então, que a pipoca do pipoqueiro havia sido contaminada com ―droga" (o texto não especificava nenhuma substância), e que as crianças estavam viciadas na droga da pipoca. Eis uma linha muita próxima de produção de verdade.

considerado potencialmente perigoso e alvo de medicalização pela psiquiatria, tratada como defesa social e responsável por minar os perigos internos do Estado.

> A psiquiatria não visa mais, ou não visa mais essencialmente a cura. Ela pode propor (e é o que efetivamente ocorre nessa época [final do século XIX]) funcionar simplesmente como proteção da sociedade contra os perigos definitivos de que ela pode ser vítima de parte das pessoas que estão no estado anormal. A partir da medicalização do anormal, a partir dessa consideração do doentio e, portanto, do terapêutico, a psiquiatria vai poder se dar efetivamente uma função que será simplesmente uma função de proteção e de ordem. (FOUCAULT, 2011a, p. 277)

Portanto, trata-se também do exercício de um racismo. Não o racismo étnico, por mais que estes dois racismos tenham se combinado no interior do nazismo alemão, mas um tipo de racismo que se volta contra o que for considerado anormal.

> O racismo que nasce na psiquiatria é o racismo contra o anormal, é o racismo contra os indivíduos, que, sendo portadores seja de um estado, seja de um estigma, seja de um defeito qualquer, podem transmitir a seus herdeiros, da maneira mais aleatória, as consequências imprevisíveis do mal que trazem em si, ou antes, do não normal que trazem em si (FOUCAULT, 2011, p. 277).

É contra toda esta construção que Burroughs se volta, agredindo-a e escancarando seus efeitos. Não é fortuito que o primeiro volume de *Junky* seja todo recortado com notas do editor dizendo que várias de suas afirmações não tinham validade médica.

Em *Junky*, a primeira coisa que salta aos olhos, e que as duas traduções brasileiras deixam escapar, é que a expressão *addict* e suas derivações são pouquíssimo utilizadas. Na maioria das vezes a expressão utilizada é *habit* [hábito] ou seu correlato *habit-foarming* [formadora de hábito], que aparecem nas traduções, tanto da Ediouro, quanto da Brasiliense, como ―vício". Hábito é um termo que nos remete a construções anteriores à *addiction*, de um lado, e de outro, é uma expressão corrente em língua estadunidense, herdeira dessas tradições, mas que permaneceu nas ruas ao longo dos anos, mesmo após o desenvolvimento da expressão *addiction*. Mas parece no mínimo curioso que Burroughs utilize a expressão *addiction* em todo o livro apenas quando se

refere à clínica de reabilitação de Lexington, ou em trechos de discussões com médicos. Mesmo com estas pistas, um tanto quanto inconclusivas, a expressão *addiction* vai ganhar força na obra de Burroughs posteriormente, em *Almoço Nu.*

As traduções brasileiras também se equivocaram na tradução dos termos *junk* e *junkie*. Os Estados Unidos viveram uma verdadeira cultura da heroína, morfina e demais derivados injetáveis do ópio, coisa que nunca aconteceu no Brasil. *Junk* (traduzido algumas vezes por droga, ou droga pesada[127]) refere-se sempre ao grupo dos opiáceos, e *junkie* (traduzido como ¬viciados"), àquele que tem um modo de vida relativo ao uso destas substâncias. O *junkie* não se refere a qualquer tipo de psicoativo, nem qualquer tipo de usuário esporádico de alguma droga. Não basta ter utilizado morfina algumas vezes. *Junkie* é um estilo de vida específico. O estilo de vida *junkie* tem um tempo próprio, e a *junck sickness*[128] é a passagem do tempo *junkie* para um não *junkie*:

> Um drogado funciona de acordo com o tempo da droga [*A junkie runs on junk time*]. Quando a droga [*junk*] é suprimida, seu relógio atrasa e pára. Tudo o que o drogado [*junkie*] pode fazer é aguentar e esperar que o tempo da não-droga [*non junk time*] comece. A única coisa que pode fazer é esperar (BURROUGHS, 2005, p. 153).

Burroughs escreve sempre a partir de sua experiência pessoal, que envolve também um conhecimento das experiências dos grupos que circulou, dos *junkies* que conheceu e dos traficantes de quem comprou drogas. Uma primeira afirmação contrária à época é a de que nenhum usuário de opiáceos adquire ¬vício" após a primeira dose injetada. Burroughs só sentiu as experiências ruins que a supressão da substância acarreta ao longo de pouco mais de um mês de uso, quando começou a se picar sem intervalos. Relata também que nunca viu alguém se ¬viciando" na primeira injeção. Segundo ele, um ¬não usuário teria de se picar todos os dias, por no mínimo um mês, para chegar a desenvolver algo próximo do vício [*habit*]" (BURROUGHS, 2005, p. 249).

---

[127] Esta é uma expressão que não aparece em nenhum momento do livro, originalmente. A cisão das drogas entre ¬leves" e ¬pesadas" é bem fomentada nos dias de hoje por partidários da legalização da maconha. É preciso destacar que clamar por outro tipo de regulamentação de uma droga ¬leve" é condenar todo a outra gama de drogas que ficarem na lista das ¬pesadas", legitimando ainda o mesmo discurso médico-sanitarista, e mantendo as regulações do proibicionismo.

[128] É como Burroughs chama a série de sintomas trazidos pela abstinência.

A partir da experiência de Burroughs, *Junky* apresenta duas situações. De um lado, os seus problemas e dores e suas relações conturbadas com os opiáceos, e de outro, o combate ao aspecto universalizante do conceito de ―vício". Em um dos relatos de suas sensações de abstinência, que chama de *junk sickness*, narra:

> A doença da abstinência [*junk sickness*] afeta as pessoas de formas diferentes. Algumas sofrem principalmente de vômitos e diarréias. O tipo asmático, de peito estreito e fundo, está sujeito a ataques violentos de espirros, olhos lacrimejantes, nariz congestionado e, em alguns casos, espasmos dos brônquios, que se fecham, impedindo a respiração. No meu caso, a pior coisa é a queda da pressão, com consequente perda de líquido corporal e extrema fraqueza, como se eu houvesse sofrido um choque. A sensação é como se a energia vital houvesse sido cortada e as células no corpo começassem a sufocar. Deitado ali no beliche, senti como se estivesse virando uma pilha de ossos (BURROUGHS, 2005, p. 159).

Burroughs apresenta toda uma gama de aspectos diferenciados que poderiam envolver a *junk sickness*, classificando tipos, e afirmando que as dores da abstinência são singulares, variam de pessoa para pessoa. Ao mesmo tempo, em Burroughs, o *junkie* nunca é um doente; o que traz a doença ao estilo de vida é a ausência da substância (somente desta forma a palavra *sickness* aparece), e os efeitos de sua supressão. Não é uma questão de insanidade, loucura, desvio mental ou qualquer outro tipo de enquadramento psiquiátrico. Tratar o uso de opiáceos como um estilo de vida não implica em positivar ou negativar este estilo; reconhecem-se também suas mazelas. É um estilo de vida que assume riscos: o risco da própria morte[129] (pela falta da substância ou pela compra de produtos de baixa qualidade), o risco de ser preso, o risco de ser forçosamente internado. Trata-se de elaborar uma existência que demanda tempo para se formar, uma série de saberes que é preciso aprender, técnicas que são necessárias tanto para se utilizar psicoativos, quanto para se valer deles sem ser pego por policiais. Uma forma que não demanda um governo exterior, mas que parte de um governo de si.

[129] É relativamente difícil ocorrer uma morte por overdose de heroína: os casos de overdose relativa ao uso de opiáceos normalmente estão associados à compra de produtos com misturas diferentes, e, sendo assim, o usuário não sabe a quantia certa a ser utilizada. Também podem ocorrer mortes devido a efeitos derivados do compartilhamento de seringas, ou por reações alérgicas à substância (Cf. GRUND, 1993, p. 129).

Após ter sido preso, enquadrado na lei de viciados do estado da Lousiana, Burroughs relata este tempo de *junk sickness*, esta espera dolorida até conseguir sair da prisão e procurar uma dose qualquer de um opiáceo a fim de restaurar seu estado antes da doença:

> Deitei-me no beliche estreito de madeira, virando de um lado para o outro. Meu corpo coçava, úmido, intumescido. A carne congelada na droga [junk] degelava-se em agonia. Dobrei-me sobre a barriga e uma perna escorregou para fora do beliche. Inclinei-me para frente, e a borda arredondada do beliche, lisa devido à fricção com tecidos, escorregou ao longo de minha virilha. Houve um fluxo de sangue repentino para meus órgãos genitais, por causa desse contato deslizante. Faíscas explodiram diante dos meus olhos; minhas pernas retorceram-se — era o orgasmo de um enforcado quando o pescoço quebra (BURROUGHS, 2005, p. 161).

Apesar dessas descrições horríveis que embrulham o estômago do leitor, *Junky* não é um livro de arrependimento, não é uma confissão. É, como já esboçado, a descrição de um estilo de vida:

> Nunca me arrependi da minha experiência com a droga [*junk*]. Acho que estou em melhor forma hoje, usando a droga [*junk*] em intervalos, do que estaria se nunca tivesse me viciado [*addict*]. (...) A droga [*junk*] é uma equação celular que ensina fatos de validade geral ao usuário. Aprendi muito usando a droga [*junk*]: vi a medida da vida em gotas de morfina. Experimentei a agoniante privação da doença da droga [*junk sickness*], e também o prazer do alívio, quando as células sedentas de droga [*junk-thirty cells*] beberam da agulha. Talvez todo prazer seja alívio. Aprendi o estoicismo celular que a droga [*junk*] ensina ao usuário. Já vi um quarto cheio de viciados em abstinência [*sick junkies*], silenciosos e imóveis, num sofrimento solitário. Eles sabiam da falta de sentido em reclamar ou em se mover. Sabiam que, basicamente, ninguém pode ajudar ninguém. Não existe chave nem segredo que algúem seja capaz de lidar.
> (..). A droga [*junk*] não é um barato [*kick*]. É um estilo de vida (BURROUGHS, 2005, p. 55).

A questão que move o livro é o *junkie* como um estilo de vida que foi proibido. Estilo de vida do qual Burroughs não se arrepende. Viveu este estilo, entrando e saindo,

até o fim de sua vida, aos oitenta e três anos de idade. *Junky* é um livro que, apesar de partir de si, tal como as *Confissões de um Comedor de ópio*, é substancialmente diferente deste. Não se trata de uma filantropia ou de uma confissão, mas de uma reflexão sobre si próprio, sobre suas células famintas, sobre suas veias à espera de uma injeção.

É importante notar que Burroughs se considera melhor[130] sendo um *junkie* do que antes de o sê-lo, mesmo que sua experiência pareça muitas vezes dolorosa, ainda que o livro também esteja recheado de momentos em que a necessidade de largar os opiáceos seja desesperadora. Portanto, a própria condição de ―viciado" não aparece como um mal por si. A própria *junk sickness* aparece no livro não sendo necessariamente ruim:

> Um grau médio de abstinência sempre me trazia lembranças da mágica infância. ―Nunca falha", pensei. ―É tal como uma picada. Eu me pergunto se todos os viciados têm acesso a esse bagulho maravilhoso" (BURROUGHS, 2005, p. 199).

A grande argumentação de Burroughs relativa ao ―vício" e às drogas é de que suas experiências não são passíveis de uma generalização. É na relação pessoal com cada substância, nos encontros de cada um, que se desenrola a experiência. Para Burroughs,

> O uso do ópio e de seus derivados conduz a um estado que define limites e descreve o sentido de ―vício". (O termo é usado livremente para indicar qualquer coisa a que alguém esteja acostumado ou que deseje com intensidade. Falamos de vício em doces, café, tabaco, temperatura amena, televisão, histórias políticas, e palavras cruzadas.) De tão mal aplicado, o termo tende a perder qualquer utilidade mais precisa enquanto definição. O uso de morfina leva a uma dependência metabólica dessa substância. O consumo de morfina torna-se uma necessidade biológica, como a ingestão de água, e o usuário pode morrer caso interrompa bruscamente o seu uso (BURROUGHS, 2005a, p. 259)

[130] ―Nunca me arrependi da minha experiência com a droga. Acho que estou em melhor forma hoje, usando a droga em intervalo, do que estaria se nunca tivesse me viciado" (BURROUGHS, 2005, p. 54).

Por outro lado, também não seria possível tratar de substâncias psicoativas e seus efeitos como um universal. Para Burroughs, como se vê na passagem acima, só pode haver ―vício" em relação à *junk*, aos opiáceos (BURROUGHS, 2005, p. 248). Todo o *Junky* é recheado de afirmações como: ―com toda certeza a erva não é viciante[131] [*habit-forming drug*]" (IDEM, p. 76) ou ―Não há vício [*no habit*] de C [cocaína]" (IBIDEM, p. 196). Hoje, em meio à proliferação de discursos pela legalização da maconha, a segunda afirmação ainda causa estranhamento, e alguns comentadores da obra de Burroughs a caracterizam como exagerada. No entanto, para o escritor, não há ―vício" em cocaína simplesmente porque não se pode comparar os possíveis problemas no circuito de uso de tal substância com o circuito de uso de opiáceos (*junk*). Não se trata de afirmar que a heroína é uma substância mais ―pesada" do que a cocaína, e sim de que ―O indivíduo pode desenvolver uma fissura extrema por cocaína, mas não ficará doente se não a obtiver" (BURROUGHS, 2005, p.248). ―Se você não consegue a cocaína, come, dorme e esquece do assunto" (BURROUGHS, 2005a, p. 270). Portanto, a *junk sickness*, que para Burroughs é a expressão do hábito, se refere apenas à *junk*, e os problemas que as pessoas podem desenvolver utilizando outro tipo de substâncias são diferenciados. Mesmo as sensações físicas provocadas pela abstinência variam a cada caso. Pessoas diferentes podem ter efeitos diferentes da *junk sickness*, e lidam com estes de modos também distintos.

A própria categoria do sujeito do ―vício" irá operar a distinção entre o ―viciado" e o traficante assim que promulgada a Lei Harrison de Narcóticos. Sobre esta distinção, Burroughs alerta que na época dos relatos do livro nunca viu um traficante que não fosse ―viciado", nem um ―viciado" que nunca tenha vendido drogas. O que o livro mostra é que a maioria dos usuários de opiáceos acaba vendendo a droga para conseguir de dez a quinze dólares por dia e, assim, conseguir manter o próprio hábito. Não significa que Burroughs desconheça que o tráfico de drogas é um negócio, apenas aponta que esta distinção entre quem vende e quem usa nem sempre é clara.

---

[131] ―Em 1937, a erva estava categorizada sob a Lei Harrison contra os narcóticos. As autoridades da divisão de narcóticos declaram que ela é uma droga viciante [*habit-forming drug*], que seu uso é prejudicial à mente e ao corpo, e que leva os usuários ao crime. Vamos aos fatos: com toda certeza a erva não é viciante [*habit-forming drug*]. Você pode fumar erva por anos e não vai sentir desconforto se o fornecimento for interrompido. Já vi maconheiros na prisão, contudo nenhum deles demonstrou qualquer síndrome [sintomas, *symptoms*] de abstinência. Em quinze anos, eu mesmo passei por período de fumar erva, porém nunca sentia falta quando o fumo acabava. A erva é menos viciante do que o cigarro [*less habit to weed than there is tobacco*]" (BURROUGHS, 2005, pp. 76-77).

Quanto ao negócio das drogas, Burroughs descreve[132] os ―clientes" perfeitos para se vender, quando vendia heroína junto com Bill Gains. O perfil do comprador perfeito é composto pela descrição de duas pessoas, Izzy e Old Bar. Izzy, que Burroughs considera o seu melhor cliente, ―era cozinheiro num rebocador de navios no porto de Nova York. Era um dos rapazes da 103rd Street. Izzy cumprira pena por tráfico, era conhecido como um cara muito correto e possuía uma fonte de renda estável. Este é o cliente perfeito" (BURROUGHS, 2005, p. 107). Old Bart era um drogado com muita experiência que revendia para alguns outros a droga que comprava de Burroughs. ―Era tranquilo. Se houvesse uma batida, cumpriria a pena sem cantar. Bem, de qualquer forma, tinha trinta anos de experiência na droga [*junk*] e sabia o que estava fazendo" (IDEM, p. 108).

Estas duas pessoas eram clientes perfeitos pelas características que Burroughs apresenta na descrição, como renda estável, que faz com que o usuário compre drogas sem recorrer em um momento de *junk sickness* ao traficante, implorando por doses gratuitas. A renda estável também faz com que o usuário não recorra a outras atividades ilegais para conseguir dinheiro, e assim, arranje mais problemas com a polícia do que a própria relação com as drogas exige. Outra característica importante é a experiência: é bom vender para alguém que sabe o que faz, que já tem anos no ramo, sabe como funcionam as vendas, como funciona a polícia, quais são os procedimentos de uso.

Estas duas características, segundo Burroughs, evitam a existência do ―cagueta", que é o terror de todos que vendem e usam. Algumas pessoas precisam de intermediários para comprar drogas para ela, ou por que são novas na cidade, ou por que não ―estão nas drogas" tempo suficiente para que tenham adquirido contatos. Burroughs alerta que se deve desconfiar de intermediários, porque eles podem também estar comprando para pessoas que já foram reconhecidas no meio como ―caguetas". ―Comprar para um pombo é definitivamente antiético. Muitas vezes um cara que passa para pombo acaba virando pombo também" (BURROUGHS, 2005, p. 107).

Bill Gains tem um comportamento diferente daquilo que Burroughs traça como comum aos usuários de opiáceos. Segundo Burroughs, os usuários não se preocupam

[132] As descrições sobre o trabalho de traficante de Burroughs são longas ao longo do livro. Poderia ser acrescido este trecho, onde relata os inconvenientes de se vender maconha: ―Na prática, passar maconha é uma dor de cabeça. Para começar, a erva é volumosa. Você precisa de uma mala cheia para fazer a grana. Se os tiras começarem a chutar sua porta, lá está você com um fardo de alfafa" (BURROUGHS, 2005, p. 76).

em levar alguém ao hábito, tal como ~~o~~ mito oficialmente propagado" enunciava. Buroughs menciona que já tinha problemas suficientes tentando manter o seu próprio hábito para se preocupar com o fato de iniciar novas pessoas no ramo. Também destaca que é possível que traficantes que usem opiáceos gostem de ver novos usuários por critérios econômicos.

Gains foi a única pessoa que Burroughs conheceu que sentia um prazer grande em ver não usuários entrarem nesta empreitada, por critérios não econômicos. Costumava convidar jovens para seu apartamento para experimentarem morfina ou heroína. ~~N~~a maioria das vezes, os garotos diziam que era uma chapação legal, e acabava aí. Igual a qualquer outra chapação: *nembies, bennies,* ou então roubar no metrô, ou erva" (BURROUGHS, 2005, p. 103).

Em *Junky*, dois traficantes destoam da relação entre venda e uso que Burroughs traça como um panorama relativamente comum: Bob Brandon e Lupita. O primeiro era um traficante que Burroughs conheceu em New Orleans, e que só vendia por atacado (cerca de vinte capsulas por vez a um dólar e cinquenta cada). É o primeiro traficante que aparece no livro que não era ele mesmo um usuário.

Lupita, uma traficante que Burroughs conheceu na Cidade do México, tem um contorno mais delimitado da empresa da droga, dos negócios lucrativos que são o modelo do comércio que se desdobra nos dias de hoje. Quando a conheceu, ela estava no negócio havia vinte anos, tendo construído um ~~*j*~~*unk business*":

> Lupita paga para operar abertamente, como se administrasse uma mercearia. Não precisa se preocupar com pombos, porque todos os tiras do Distrito Federal sabem que Lupita vende droga [*junk*]. Ela deixa instrumentos em copos com álcool para os drogados poderem se injetar e sair limpos. Quando um tira precisa de grana para uma cervejinha rápida, fica ali perto de Lupita, na esperança de apanhar alguém saindo com um papelote. Por dez pesos (um dólar e vinte e cinco centavos), o tira libera o cara. (...) Lupita fez uma oferta irrecusável: dez papelotes de graça para qualquer um que lhe informe sobre o outro traficante no distrito. Depois, ela liga para um de seus amigos do esquadrão antinarcóticos e o traficante é preso (BURROUGHS, 2005, p. 186).

Burroughs mostra aqui, por meio da única traficante que conheceu que realmente montou uma empresa em torno das substâncias psicoativas, como o funcionamento deste contorno do tráfico estava acoplado ao funcionamento da própria polícia. Estes dois traficantes aparecem na reta final do livro *Junky,* quando Burroughs já está entrando na década de 1950. O livro mostra que existe um crescimento da economia[133] das drogas a partir desta década.

Cash, um trompetista estadunidense que se mudou para a Cidade do México, conta para Burroughs que havia uma novidade na investigação policial nos Estados Unidos. Agora, enquanto Burroughs estava no México, os policiais abordavam um grupo de jovens, sabendo as gírias, e se dizendo estar com abstinência, escondendo o fato de serem ―tiras". O policial se picava com o grupo, e depois de um tempo o grupo era preso.

No documentário *Cortina de fumaça*, de Rodrigo Mac Niven, o policial Jack Cole, que trabalhou como agente infiltrado de narcóticos nos EUA por quatorze anos, afirma que durante o governo Nixon, no início da década de 1970, policiais foram enviados para as ruas no intuito de prender traficantes de drogas. No entanto, não havia muitos traficantes pelas ruas e o alvo se transformou em pequenos grupos de amigos de jovens do colegial ou da faculdade. Cole se infiltrava no grupo de amigos e esperava o momento de prender um por um estes jovens, enquadrando todos como traficantes. Após a prisão de vários destes jovens, colocava-os em uma parede, chamava a imprensa, e registrava-se a retirada de centenas de traficantes de comunidades locais.

Burroughs também aponta que a distinção entre traficantes e ―viciados" serve para enquadrar qualquer pessoa com uma substância psicoativa como traficante. Na verdade, nem qualquer pessoa: como se discutiu anteriormente, a construção do

[133] Segundo Rosa, ―É imprescindível destacarmos que até os anos de 1950 as drogas não eram vistas como hoje porque não tinham a mesma importância econômica e política da atualidade nem o seu consumo havia atingido proporções tão elevadas. Era mais um universo misterioso devido ao destacado uso de opiáceos, como a morfina e a heroína, próprio de grupos marginais da sociedade, desde integrantes da aristocracia européia, médicos, intelectuais, músicos, delinqüentes e até mesmo grupos da elite da América Latina" (ROSA, 2009, p .8). É preciso destacar ainda que esta economia das drogas é uma economia de mercado e uma economia da criminalidade. Segundo Foucault, até a década de 1970, ―a política de enforco da lei em relação à droga visava essencialmente reduzir a oferta da droga. Reduzir a oferta da droga, a oferta de crime da droga, de delinquência de droga (...)" (FOUCAULT, 2008, p. 351) implica em reduzir a quantidade de droga posta no mercado, controlar e desmantelar redes de produção e distribuição, o que ―beneficiou e fortaleceu a situação monopólio ou de oligopólio de certo número de grandes vendedores" (IDEM).

argumento proibicionista é perpassada por um racismo contra o anormal, e as políticas de combate às drogas estão imbricadas em um controle populacional que tem por alvo as minorias. Logo, a punição decorrente da proibição às drogas é também seletiva[134].

No ano em que *Junky* foi lançado, esses relatos crus e pessoais foram uma bomba, uma novidade. Lou Reed, em uma conversa com Burroughs em 1978, disse-lhe que considerava *Junky* o seu livro mais importante pela forma que tinha de dizer algo que nunca havia sido dito antes de um modo tão direto (cf. BOCKRIS, 1998, p. 55). Ao descrever sua vida em meio ao proibicionismo cada vez mais acentuado das drogas, Burroughs combateu os ―mitos oficialmente propagados" e mostrou seus efeitos sobre a vida daqueles que foram moralmente condenados pela lei, pela medicina, e pela religião. Mostrar o que acontece por baixo do discurso moral do proibicionismo é um dos aspectos do livro.

Não é preciso muito esforço para enxergar o óbvio. Antes de 1914, mesmo nos próprios Estados Unidos da América, as substâncias psicoativas possuíam outro tipo de circulação, que não estava restringida por uma proibição. Basta analisar qualquer livro bem acabado sobre drogas, como o de Escohotado (2005), ou a literatura das drogas de séculos anteriores, como *Confissões de um comedor de ópio*, para observar que cocaína, ópio e morfina, antes de 1914, podiam ser comprados em farmácias com qualquer receita médica. Muito antes das políticas liberais, diversas sociedades se valeram destas substâncias de modos que variaram entre usos religiosos, terapêuticos e recreativos. Como Burroughs escancarou em sua entrevista, antes do proibicionismo não havia problema algum.

O que o proibicionismo instaurou, e reformulou, foi uma nova série de regulações médicas, um novo tipo de governo sobre a vida das pessoas que passa agora pela autoridade da medicina. O uso de psicoativos passa a ser alvo de um controle rígido que coloca a vida do próprio sujeito como questão de saúde pública, saúde individual, e segurança, interceptando ou atenuando possíveis novas instaurações que partam de uma relação dos sujeitos consigo mesmo.

---

[134] Se pensarmos mesmo hoje em dia, segundo estatísticas trazidas pelo jornal da TYT NETWORK, os negros nos Estados Unidos são 12% da população total, 14% dos usuários de maconha e 31% dos presos por posse de maconha. As estatísticas estadunidenses podem ser conferidas em https://www.youtube.com/watch?v=hxHEL3te8CA (consultado em 15/10/2013).

O que Burroughs realiza, e o que é preciso apresentar mais minuciosamente, é que a margem de todas estas regulamentações (e em combate francamente declarado à elas), foi possível produzir uma vida a partir de um cuidado do próprio sujeito sobre si mesmo, de práticas tanto de ―autointoxicação" quanto de ―automedicação", que não visavam a segurança da vida do sujeito, mas produziram uma existência corajosa, firme, capaz de encarar os riscos de suas práticas, e de se valer de uma *prudência* experimental.

breve consideração, ou, uma pausa para o cigarro

A noção de *addiction*, ano após ano, deslocou-se e, com a incapacidade de se universalizar sintomas físicos para as substâncias, a noção passou a incorporar um tipo de ―vício psicológico". Em 1957, a Organização Mundial da Saúde (OMS) definiu *addiction* como compulsão, tendência ao aumento da dose, dependência psicológica e geralmente física, e consequências prejudiciais ao indivíduo e à sociedade (cf. ESCOHOTADO, 2005).

A política, desde as primeiras décadas do século XX, era generalizar e universalizar as situações, as relações e as dores propiciadas pelas substâncias psicoativas. Como a construção da *addicition* estava muito atrelada a sintomas físicos, em seu início, na medida em que o conceito foi ganhando novos contornos ele deu margem a uma nova palavra, que seria a marca das campanhas proibicionistas e médicas, desde então.

Em 1963, em Genebra, a mesma OMS declarou que, com a dificuldade de se encontrar um termo aplicável ao abuso de drogas de maneira geral, passava-se a ser recomendado que o termo *addiction* fosse substituído por dependência (cf. ESCOHOTADO, 2005).

Para uma compreensão mais detalhada a respeito do funcionamento do proibicionismo das drogas hoje, e de sua relação com os saberes médicos, seria preciso observar o desdobramento da noção de *addiction*, de ―vício", em ―dependência", a partir da década de 1960. Observar a cisão desta nova noção em dependência física e psicológica, e estar atento aos novos governos produzidos a partir daí, onde, cada vez mais, a psiquiatria abre espaço para a entrada das neurociências nestes jogos. A dependência não escapa da visão generalizante e moral que o conceito de *addiction* formulou, ainda mantém algo desta noção, no entanto, traz novos contornos à discussão.

psicoativos, ética e técnicas corporais

Junky é um livro que descreve minuciosamente as sensações do uso das drogas, as dores da abstinência, o submundo, as relações entre drogados e traficantes, a abordagem da questão por policiais e psiquiatras e o funcionamento dos tratamentos de reabilitação pelos quais Burroughs passou.

São vários os exemplos deste aspecto descritivo. Um destes se refere ao período em que Burroughs começa a vender maconha. A partir de suas experiências, narra o comportamento daqueles que buscam este tipo de substância, assim como alguns procedimentos daquele que a vende:

> Maconheiros não são como drogados [*junkies*]. Um drogado [*junkie*] lhe dá o dinheiro, pega a droga e zarpa. Mas não é assim que fazem os maconheiros. Esperam que o traficante acenda um e fique ali sentado, conversando por meia hora, para comprar dois dólares de erva. Se você vai direto ao ponto, chamam você de ―corta-barato". Na verdade, um traficante nunca pode dizer de cara que é um traficante. Não, ele só fornece para uns poucos ―manos" e ―minas", gente boa. Todo mundo sabe que ele e só ele é o contato, mas não é legal dizer isso. Sabe Deus por quê. Para mim, maconheiros são insondáveis (BURROUGHS, 2005, p. 76).

Também descreve gestos que marcam os *junkies*:

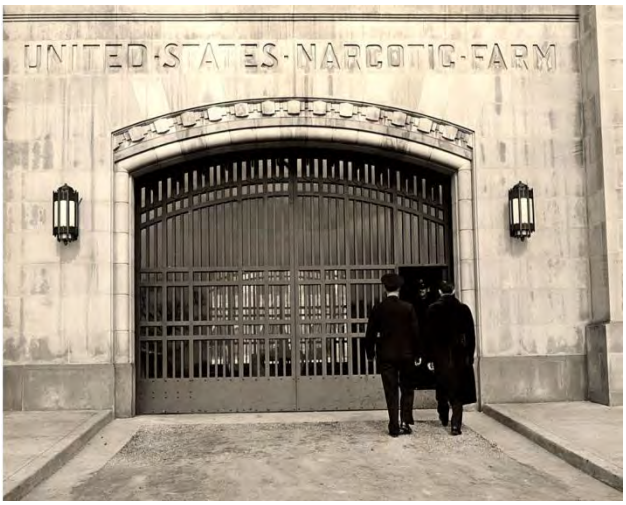
> Olhando ao redor, percebi que os *hips* se destacavam como uma tribo especial, tal como as bichas que faziam pose e gritavam na outra ponta do pátio. Os drogados [*junkies*] haviam se juntado num mesmo grupo, conversando e passando um a um o gesto do drogado [*junkie*], o braço estendendo-se para fora a partir do cotovelo com a palma da mão para cima – um gesto de distinção e de comunhão especial, como a munheca virada das bichas (BURROUGHS, 2005, p. 193).

Relata os procedimentos de tratamento para ―viciados" no Hospital Federal de Narcóticos de Lexington:

> Cerca de quinze minutos depois o atendente gritou: ―Hora para a injeção!" Todos na ala fizeram fila. Ao chamarem nossos nomes, enfiávamos o braço

> pela janela da porta da enfermaria e o atendente nos aplicava uma injeção. Doente como eu estava, a picada me reanimou. Logo em seguida comecei a sentir fome. (...) Eram três injeções por dia. Às sete da manhã, ao acordar, à uma tarde e às nove da noite (BURROUGHS, 2005, pp. 123 -127).

Lexington era um Hospital prisional, uma das poucas instituições federais para tratamento médico de pessoas que assumissem o uso abusivo de drogas[135]. Começou a funcionar em 1935, sob o nome de ―Fazenda de Narcóticos dos Estados Unidos", para retirar os ―viciados" do sistema prisional e recuperá-los a partir de um ajustamento social e moral[136] (cf. HARRIS, 2005). As descrições de Burrroughs deste lugar eram novas ao público, pouco se sabia sobre o tipo de tratamento e pesquisas[137] desenvolvidas ali.



Fazenda de Narcóticos dos Estados Unidos. Disponível em http://somatosphere.net/2010/09/nancy-campbell-on-americas-first-prison.html

A partir destas descrições é possível observar a história cultural das drogas nos Estados Unidos, mesmo em afirmações singelas como ―Lembro-me de escutar uma empregada falar sobre ópio, sobre como fumar ópio trazia belos sonhos e falei: ―Vou fumar ópio quando crescer'" (BURROUGHS, 2005, p. 50). Esta afirmação para além de uma memória de infância, pode nos levar a ver um panorama mais amplo. Nos EUA, o consumo de ópio foi introduzido pelos chineses, e a figura do branco fumador de ópio

[135] Também existia o Complexo prisional de *Rilker´s Island*, em Nova York, onde era oferecida uma detenção de 30 dias para o viciado que se voluntariasse, ou fosse requisitado para tal pela polícia.

[136] Para isso, o trabalho era muito importante. Após o final do tratamento, o usuário era obrigado a escolher um trabalho. ―Lexington possui fazenda e fábrica de Laticínios completas. Há uma fábrica de conservas para enlatar as frutas e os legumes plantados na fazenda. Os internos administram um serviço de conserto de rádio, uma biblioteca e um laboratório odontológico, onde fabricam dentaduras. Além de assistirem os atendentes das alas, trabalham como zeladores, cozinham e servem comida" (BURROUGHS, 2005, p. 131). Em Lexington, o trabalho era técnica de correção do ―debilitamento moral" que o ―viciado" carrega, marca profundamente disciplinar. Burroughs não quis ficar por ali tempo suficiente para trabalhar. Pegou um carro e foi para Cincinnati, onde conseguiu comprar alguma garrafas de paregórico em uma farmácia.

[137] Lexington também desenvolvia pesquisas para a CIA.

surge no final do século XIX associada às classes baixas como prostitutas, jogadores, criminosos e empregadas que tomavam conta dos filhos da burguesia.

Muitos outros exemplos poderiam ser acrescentados. Descrições sobre territórios por onde a *junk* circulava[138], as rotinas policiais, comportamento de *junkies* de todos os tipos, o funcionamento das prisões, entre outros. Este tipo de minúcia leva Oliver Harris (2005) – editor e pesquisador da obra de Burroughs – a tratar a obra como uma ―etnografia do vício". Harris parte inclusive do fato de Burroughs ter cursado Antropologia em Harvard e na Universidade da Cidade do México, afirmando que *Junky* reflete esta sua formação no detalhamento das subculturas urbanas dos EUA. Barry Miles (1992) também afirma que o interesse de Burroughs pelo submundo revelava uma curiosidade antropológica. Os cursos de Antropologia também são citados por Allen Ginsberg, grande amigo do autor e responsável por agenciar suas primeiras publicações, em seu texto intitulado *Junkie: um elogio*[139], escrito como introdução para uma das edições deste livro.

Mas Burroughs não somente realiza esta descrição detalhada, como também trabalha a linguagem literariamente, introduzindo imagens estranhas e temporalidades desconexas. O maior exemplo seria a figura de sua mulher, Joan Vollmer, que aparece durante o texto corrido da mesma maneira que pode desaparecer a qualquer momento, dando olhos a um tempo turvo, onde a presença da personagem oscila diante dos fatos.

Qual seria então a relação entre antropologia e literatura? James Clifford, em *A experiência etnográfica* (2008), ao relacionar antropologia e surrealismo, aponta para as colagens realizadas na antiga revista francesa *Documents* (do final dos anos 1920) e para a publicação de *A África Fantasma*, de Michel Leiris, ligado aos escritores surrealistas.

---

[138] ―No meio da Broadway existe uma ilha com alguma grama e bancos dispostos a espaços regulares. A esquina com a 103rd tem uma estação de metrô, é um quarteirão movimentado. Aí é o território da droga [*junk territory*]. A droga [*junk*] assombra o restaurante, perambula pelo quarteirão para baixo e para cima, às vezes chega mesmo a cruzar meia Broadway e a sentar-se num dos bancos da ilha. É um fantasma à luz do dia numa rua movimentada" (BURROUGHS, 2005, pp. 86-87).

[139] ―Após se formar no início dos anos 1930, considerando que ele já havia dito tudo o que tinha a dizer literariamente da forma mencionada, estudou antropologia também em Harvard, especializando-se em arqueologia asteca e maia" (GINSBERG in BURROUGHS, 2005, p. 257).

A respeito da *Documents*[140], Clifford afirma que se tratava de ~~u~~ma espécie de exibição etnográfica de imagens, textos, objetos, rótulos, um divertido museu que simultaneamente coleta e reclassifica seus espécimes" (CLIFFORD, 2008, p. 151). Esta revista, coordenada pelo surrealista Georges Bataille (posteriormente aluno de Marcel Mauss), justapunha citações, etnografias, imagens de dedos dos pés, máscaras africanas, objetos *exóticos*, etc.

> Os anos 1930 são marcados por efervescência intelectuais. Uma delas encontra-se na publicação das revista *Documents*, organizada por Georges Bataille. Nela o jovem Claude Lévi-Strauss publicou um elogioso artigo (1929-1930) sobre Picasso (assinado como Georges Monnet, do qual na época era secretário) em que mostrava como a pintura cubista resgata temas comuns e como Picasso sobe dar vida a objetos mais simples. (PASSETI, D., 2007, p. 17)

A revista possuía a característica de aglutinar textos etnográficos, como os de Marcel Griaule, reflexões antropológicas sobre a arte, como o texto de Lévi-Strauss, com imagens de obras de artistas como Picasso e objetos arqueológicos. Era intenção da revista realizar a mistura entre arte e antropologia.

Michel Leiris, que também era importante colaborador da revista *Documents* é o outro exemplo citado por Clifford. Seu livro *A África Fantasma* aponta para um misto entra literatura e etnografia a partir da missão Dacar-Djibuti, que percorreu o continente africano do Atlântico ao Mar Vermelho entre 1931 e 1933. Este diário de campo é um misto de registros de sonhos, relatos de viagem e descrições etnográficas.

> O trânsito de Leiris entre a poesia, a ficção, a crítica literária, as artes plásticas e os estudos antropológicos reverbera nas páginas do livro. (...) Se a instabilidade é característica da autobiografia e da literatura de viagens, que se equilibram precariamente entre o histórico e o ficcional, a indecisão dos gêneros se recoloca no diário africano sob a forma de um jogo permanente entre confissão (que a epígrafe de Rosseau destaca) e uma ciência que tem como característica primeira seu apoio na experiência vivida. (PEIXOTO, 2007, pp. 21-31).

[140] Os volumes 1 e 2 da revista, respectivamente de 1929 e 1930, podem ser conferidos em gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date.r=documents+1929.langPT (consultado em 20/11/ 2013)

Clifford (2008) percebe com este misto de uma escrita literária com uma produção etnográfica, uma procedência da etnografia francesa vinculada à literatura.

A referência a estes cruzamentos entre antropologia e literatura não pretende enquadrar o livro de William Burroughs, pois este escritor nunca se deu bem com este tipo de lugar bem delimitado, mas é possível apontar conversas etnográficas que habitam sua obra junto a conversas literárias que podem irromper na própria antropologia[141].

É neste clima de descrições detalhadas que Burroughs também narrará os efeitos de cada substância que utilizou, como, por exemplo, na sua primeira experiência com a morfina:

> A morfina bate primeiro na parte de trás das pernas, depois atrás do pescoço, espalhando uma onde de relaxamento que descola os músculos dos ossos - de maneira que você se sente flutuar sem fronteiras, como se estivesse imerso num mar morno. Enquanto essa onda de relaxamento se espalhava pelos meus tecidos, senti um forte medo. Tinha a sensação de que uma imagem horrível estava pouco além do meu campo de visão, movendo-se quando eu mexia a cabeça, de maneira que nunca a via. Fiquei com náseuas; deitei-me e fechei os olhos. Uma série de imagens passou, como a projeção de um filme: um enorme bar com luminosos de neón, que aumentava de tamanho cada vez mais, até incluir as ruas, o tráfego e os reparos da rua; uma garçonete carregando um crânio numa bandeja; estrelas num céu limpo. O impacto físico do medo da morte; a interrupção da respiração; a interrupção do fluxo sanguíneo (BURROUGHS, 2005, p. 64).

O mesmo também em relação à benzedrina:

---

[141] É de se considerar que a Antropologia tenha um significado para os *beats*, principalmente pelo seu apreço por culturas não civilizadas. Gary Snyder e Hal Chase também eram formados nesta área de saber. Segundo Ginbserg, um dos temas que Burroughs normalmente também levantava em suas conversas da década de 1940 eram as cerimônias *Potlatch*, pelas quais tinha um forte interesse (cf. GINSBER, 2013). ‗*Potlach* quer dizer essencialmente ‗nutrir', ‗consumir'. Essas tribos, muito ricas, que vivem nas ilhas ou na costa, ou entre Rochosas e a costa, passam o inverno numa perpétua festa: banquetes, feiras e mercados, que são ao mesmo tempo a assembleia solene da tribo. (…) Mas o que é notável nessas tribos é o princípio da rivalidade e do antagonismo que domina todas essas práticas. Chega-se até a batalha, até a morte dos chefes e nobres que assim se enfrentam. Por outro lado, chega-se até à destruição puramente santuária das riquezas acumuladas para eclipsar o chefe rival que é ao mesmo tempo associado (geralmente avô, sogro ou genro). Há prestação total no sentido de que é claramente o clã inteiro que contrata por todos, por tudo o que ele faz, mediante seu chefe. Mas essa prestação adquire, da parte do chefe, um caráter agonístico muito marcado. Ela é essencialmente usurária e santuária, e assiste-se antes de tudo a uma luta dos nobres para assegurar entre eles uma hierarquia que ulteriormente beneficiará seu clã" (MAUSS, 2003a, p. 192).

> Comecei a falar muito rápido. Minha boca ficou seca e meu cuspe saía em bolinhas brancas - chamam isso de cuspe de algodão. (...) Eu estava cheio de sentimentos expansivos e benevolentes; de repente sentia vontade de ligar pra gente que eu não via há meses ou mesmo anos, gente de quem eu não gostava e não gostava de mim (IDEM, p. 73).

Ou com a cocaína:

> A cocaína é chapação pura. Levanta você na hora, com um levantar mecânico que começa a chegar ao fim tão logo você o sente. Não conheço nada como C para levantar alguém, mas a levantada dura apenas uns dez minutos. Então você quer outra picada. Você simplesmente não consegue parar de injetar C; enquanto ela está ali, você se pica. Quando você injeta C, injeta mais M [morfina] para aumentar o barato da C e amaciar as arestas (IBIDEM, pp. 195-196).

Burroughs trata cada substância psicoativa de maneira muito singular, sempre lidando com sua relação pessoal, ou a de seus amigos, com cada substância específica. Seu interesse pelas drogas está relacionado à alteração de consciência, sobretudo no que se refere à sua relação com a produção literária:

> O que me interessou foi o que interessa a qualquer um que usa drogas – consciência alterada. Consciência alterada, claro, é o estoque comercial do escritor. Se minha consciência fosse completamente convencional, ninguém estaria suficientemente interessado em ler, certo? Então, existe esse aspecto. (...) Mas, claro, alterar a consciência não precisa estar relacionado à droga também. Nós alteramos nossa consciência o tempo inteiro, minuto a minuto. Consciência alterada é um fato básico da vida[142] (BURROUGHS in MILES, 1992, p. 98).

Todas estas descrições sobre os efeitos das substâncias psicoativas estão vinculadas a um trabalho que desemboca na escrita por meio de um estoque de imagens. A alteração da consciência está no âmbito da mudança de percepção, um deslocamento da percepção que altera a perspectiva do sujeito que pode ser provocado

[142] "What interested me was what interests anyone who takes drugs - altered counsciouness. Altered Counsciouness, of course, is a writer´s stock in trade. If my counsciouness was just completely conventional, no one would be interested enough to read it, right? So there´s that aspect. (...). But, of course, altering the counsciouness need not be drug related either. We alter our counsciouness all the time, from minute to minute. Altered counsciouness is basic fact of life."

Burroughs e Brion Gysin olhando para a Dream Machine. Disponível em: www.realitystudio.org.

por substâncias psicoativas. Também é um fato da vida, ocorre de outras maneiras e pode acontecer por meio de outras técnicas. Neste sentido, Burroughs utilizou a *Dream Machine*, inventada por Brion Gysin (cf. Miles, 1992). Esta máquina consiste em um cilindro de metal com diversos cortes e uma luz que emana do centro, girando em uma rotação de 78 ou 45 rpm. A pessoa que utilizar a engenhoca deve posicionar o rosto em sua proximidade com os olhos fechados, enquanto as luzes emitidas pelos buracos do aparelho em rotação atingem os nervos ópticos, afetando a consciência da pessoa que a utiliza.

Burroughs também chegou a construir um acumulador de orgônios, tal qual inventado pelo psicólogo Wilhelm Reich[143] (cf. BURROUGHS, 2005). Segundo Reich, os orgônios são a energia vital que regem o mundo, e o acumulador, uma estrutura retangular construída a partir de materiais orgânicos onde uma pessoa entra, seria capaz de apreender esta energia em seu interior. A pessoa que entra no interior do acumulador estaria irradiada pela energia vital que rege o planeta. Segundo Burroughs, o uso constante de psicoativos ao longo dos anos criou nele o hábito de dirigir sua atenção a ele mesmo, em uma reflexão própria de sua vida, para seu ―interior". Este hábito, segundo Burroughs, auxiliou nas experiências que teve com o acumulador, permitindo que ele conseguisse melhor explorar sua própria

Kurt Cobain no acumulador de orgônios de Burroughs. Lawrance, Kansas, 1993. Disponível em: http://nirvananews.tumblr.com.

[143] Burroughs, de início, requisitou um acumulador de orgônios diretamente ao Instituto Orgone, responsável pela sua fabricação do produto. Desistiu desta empreitada quando recebeu papeladas para preencher, afirmando que ele não deveria emprestar o acumulador a ninguém e que, caso visse alguém construindo um, deveria reportar diretamente ao instituto. Outro dos papéis deveria ser preenchido pelo seu médico, informando qual era seu problema de saúde e por que ele necessitava do acumulador. Burroughs ficou irritado com a burocracia e com a necessidade de recorrer a alguma autoridade médica, devolveu a papelada e iniciou a construção de seu próprio acumulador.

consciência. O *beat* comenta: ―Quando entrei no acumulador, notei um silêncio especial, sentido às vezes em florestas densas, às vezes na rua de uma cidade, um ruído que é muito mais uma vibração rítmica do que propriamente um som. Minha pele formigava, e experimentei um impulso afrodisíaco similar ao que se obtém com ervas das fortes" (IDEM, p. 241). Longe de analisar a validade científica das teorias de Reich, interessa observar como Burroughs se relacionou com o acumulador de orgônios. Em *Junky*, afirma já ter conseguido interromper o uso de opiáceos utilizando-se do acumulador.

Burroughs coloca a questão da alteração da consciência como um fato da realidade, existem diferentes formas de conseguir alcançar estes estados, que podem ocorrer também espontaneamente, mas também podem existir técnicas para isto. Em relação ao uso de psicoativos em torno da alteração da consciência, coloca as questões, um pouco como fazem Deleuze e Guattari:

> *Mudar a perccepção*; o problema está colocado em termos corretos, porque ele dá um conjunto pregnante ―da" droga, independentemente das distinções secundárias (alucinatórias ou não, pesadas ou leves, etc.). Todas as drogas concernem primeiro às velocidades, às modificações de velocidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2008b, p. 76)

Deleuze e Guattari relacionam a utilização de psicoativos ao deslocamento das micropercpções: de tempos e intensidades. Algo próximo do que as descrições de Burroughs apresentam: a suavidade da morfina quando injetada e sua consequente lentidão, ou a aceleração brusca provocada pela cocaína, a ―chapação pura". Os dois franceses colocam estes usos como conjugação de devires, devires-animais, devires-moleculares e, principalmente, devires-imperceptíveis. Para estes intelectuais, o uso de psicoativos também gira em torno de fazer do imperceptível algo percebido, elaborando devires, que para eles são processos, meios, nunca fins. Devires são sempre minoritários e explosivos. ―O devir não é uma evolução (...). o devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. Ele é da ordem da aliança" (IDEM, p. 19). Portanto, o devir é o processo entre uma aliança específica, entre homem e animal ou entre a vespa e a orquídea, desde que esta aliança seja minoritária, isto é, não seja de um lado da ordem ou a partir de certo modelo de conjugação e representação. Não pode existir um devir-homem, ou um devir-heterossexual porque estas são categorias majoritárias.

Estes pensadores também colocam a relação com substâncias psicoativas no âmbito de uma produção de um corpo sem órgãos (CsO). Afetados pelo texto de Antonin Artaud, *Para acabar com o juízo de Deus*, Deleuze e Guattari (2008a) expõem a noção de corpo sem órgãos como sendo uma prática, uma experimentação, e não um conceito. Também não é um ponto a que se pode chegar, pois isso significaria a destruição completa de quem o fizesse; trata-se sempre de um limiar, de uma produção contínua a partir de experimentações de fluxos múltiplos.

Este tipo de experimentação diz respeito a se voltar contra o organismo:

> O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas, a essa organização dos órgãos que chamamos de organismo. (...) O *juízo de Deus*, o sistema do juízo de Deus, o sistema teológico, é precisamente a operação Daquele que faz um organismo, uma organização de órgãos que se chama organismo porque Ele não pode suportar o CsO, porque ele o persegue, o aniquila para passar antes e fazer passar antes o organismo. O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual médicos se aproveitam e tiram o seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para se extrair um trabalho útil. (DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 21)

O organismo são as estratificações hierarquizantes, os sistemas teológicos, o juízo de Deus. É contra este tipo de vida que o corpo sem órgãos insurge. Para definir o que seria essa situação de experimentação, o texto "como criar para si um corpo sem órgãos" apresenta, logo em seu início, uma *routine* muito conhecida de William Burroughs, presente em *Almoço Nu*, a "*Talking assrole* [cus faltantes] *routine*": "Em vez de uma boca e um ânus que vivem dando problemas, porque não contar com um único buraco multitarefa que sirva para comer e excretar? Poderíamos lacrar o nariz e a boca, preencher o estômago e perfurar um buraco com comunicação direta com os pulmões, onde sempre deveria ter estado" (BURROUGHS, 2005a, pp. 139-140). O texto apresenta uma situação narrada por Burroughs em que o corpo é completamente reformulado, não mais um organismo que separe o ânus da respiração; dissolve-se todo organismo do corpo.

Neste sentido, existem diferentes tipos de produção de um corpo sem órgãos, como o corpo masoquista, povoado por intensidades de dor, o corpo fascista, canceroso, que impede completamente a circulação de signos que não sejam os próprios, e o que Deleuze e Guattari chamam de corpo drogado, que é o aspecto de interesse para esta discussão. A definição do corpo drogado também vem acompanhada de uma citação de *Almoço Nu* que fala sobre o frio que o *junkie* sente quando se injeta, um grande frio e uma grande lentidão provocada pela *junk*. A partir desta menção, o corpo drogado é elaborado como o corpo do frio, da intensidade pela lentidão. É o corpo que se volta contra a temperatura de seu organismo, que inventa uma intensidade singular na aliança com a substância. É também um corpo da desindividualização, um corpo que se livra do Eu pelo uso contínuo da *junk*, e pela perseguição contínua da substância, ao longo da vida. Este corpo também pode se voltar contra outros estratos, como os do próprio proibicionismo, este juízo de utopia abstêmia, também um juízo de Deus.

No entanto, ao elaborar a noção de um corpo drogado, a partir de uma citação referente aos *junkies*, esta perspectiva de análise diverge da construção da vida de William Burroughs. O corpo drogado acaba abarcando o uso de qualquer substância psicoativa; Deleuze e Guattari afirmam que não importa a substância, e com isso acabam se aproximando de formulações discursivas que serviram à construção do proibicionismo, embora não estejam inseridos nelas. Se tomarmos a trajetória da construção da *addiction* pela medicina, elaborada neste capítulo, tem-se um caminho aproximado, que parte da heroína como droga-modelo a ser universalizada para as outras substâncias.

É também preciso ressaltar que Burroughs – apesar de poder ser considerado no âmbito de uma produção de um corpo sem órgãos, no que se refere ao uso da *junk*, ou à construção de sua literatura –, sempre elabora o corpo como um organismo, muito afetado por suas leituras de *Biopatia do câncer*, de Whihelm Reich. Todo o *Junky* é recheado de trechos que englobam o encolhimento do organismo de um *junkie*, o entrelaçamento do organismo e da noção de câncer de Reich no uso de psicoativos, etc.

Ainda a respeito do pensamento de Deleuze e Guattari sobre psicoativos, em ―Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível" estes autores afirmam:

> os drogados não param de recair naquilo de que eles queriam fugir: uma segmentaridade mais dura à força de ser marginal, uma territorialização mais artificial ainda porquê ela se faz sobre substâncias químicas, formas alucinatórias e subjetivações fastasmagóricas. (...) Seria o erro dos drogados o de partir do zero a cada vez, seja para tomar droga, seja para abandoná-la, quando se precisaria partir para outra coisa, partir ―no meio", bifurcar o meio? Conseguir embriagar-se com água pura (Henry Miller). (...) Chegar ao ponto onde a questão não é mais ―drogar-se ou não", mas que a droga tenha mudado suficientemente as condições gerais da percepção do espaço e do tempo, de modo que os não-drogados consigam passar pelos buracos do mundo e sobre as linhas de fuga, exatamente no lugar onde é preciso outros meios que não a droga (...) Os drogados não escolheram a boa molécula ou a boa linha. Toscos demais para captar o imperceptível, e para devir imperceptíveis, eles acreditaram que a droga lhes daria o plano, quando é o plano que deve destilar suas próprias drogas, permanecer senhor das velocidades e das vizinhanças (DELEUZE; GUATTARI, 2008, pp. 80-81).

O uso contínuo de psicoativos que leve a segmentaridades mais duras é visto nesta pesquisa como uma possibilidade, mas não como um fato. É possível se arruinar, é possível inventar uma vida, é possível morrer. A mesma pessoa pode cair em segmentaridades mais duras e escapar delas em outro instante, elaborando transformações no próprio sujeito. Não é a má ou a boa linha, apenas uma linha. As drogas e seu uso, por si só, nunca dizem muitas coisas, principalmente se levantarmos a questão: o que é uma droga? No entanto, o interessante desta citação é capacidade de se embriagar com água, a embriaguez que é inerente à vida. Tipo de relação que Burroughs também aponta como fato básico da alteração de consciência. O próprio Burroughs admite a experiência das drogas como uma forma de produzir alterações da consciência e trabalhar a existência sem elas, o que implica na utilização de substâncias psicoativas como um treino para quando se afasta do uso (cf. BURROUGHS in: ODIER, 1974). A vida está povoada de outras desmesuras, que não os psicoativos. Basta se apaixonar por alguém.

Ao longo de sua vida, William Burroughs experimentou as substâncias psicoativas a partir de outro ponto, tomando cada substância e cada relação como singulares, como apresentado até aqui. Deste modo, voltou-se contra própria noção de droga instaurada durante o século XX e que se prolonga até os dias atuais. Tanto

Escohotado (2005) quanto Thiago Rodrigues (2003) apontam que a classificação de substâncias psicoativas em torno do termo ―droga" expressa uma relação de poder. Esta categoria agrupa substâncias completamente diferentes, como estimulantes ou alucinógenos; da corriqueira aspirina ao chá de cogumelo, forma-se um arcabouço sem precisão.

> Estas mal aplicações, que resumem as drogas ilícitas sob nomenclaturas imprecisas, devem parte de sua existência a práticas e hábitos classificatórios que se reproduzem, mas que também, da perspectiva política, acabam cumprindo uma função importante, que são o alvo da perseguição governamental. Assim, o inimigo fica agrupado, fato que torna mais fácil a declaração de guerra às drogas (RODRIGUES, 2003, pp. 21-22).

Segundo Escohotado (2005), a própria cruzada farmacológica contra as drogas se iniciou com o apoio desta noção imprecisa, que realiza cortes arbitrários e genéricos. Assim, distingue-se medicamentos válidos de não válidos, venenos do ―espírito" (para usar a terminologia de Escohotado) e artigos para alimentação ou lazer. Muitas vezes se utiliza a expressão narcótico, por exemplo, para qualquer substância psicoativa. No entanto, narcóticos se referem àquelas com efeitos relativos ao sono, efeitos sedativos (*narkoun*, do grego, significa adormecer ou sedar).

O historiador das drogas Henrique Carneiro (2005), em sua pequena enciclopédia da história das drogas e bebidas, também expõe em sua análise esta imprecisão do termo. Não é fácil distinguir entre remédios, alimentos e drogas. Se, de um lado, droga pode ser considerada, segundo o historiador, como qualquer coisa que seja ingerida e não seja um alimento, existe uma série de substâncias consideradas alimentos que também podem ser consideradas drogas, como por exemplo o café (junto aos efeitos psicoativos da cafeína), o açúcar, os chás (e suas propriedades para aliviar a tensão), o mate (que também contém cafeína), especiarias e as bebidas alcoólicas (consumidas muitas vezes junto às refeições). Quanto ao açúcar, por exemplo: ―até hoje em dia um copo de água com açúcar é o primeiro calmante popular" (CARNEIRO, 2005, p. 137). Também é possível ver que substâncias hoje proibidas já se misturaram em produtos que hoje consideramos alimentos, como, por exemplo, a cocaína, composto presente na formula original do refrigerante Coca-Cola, substituída pela cafeína quando de sua proibição.

Quanto à categoria de remédios, é importante pontuar que a maioria das substâncias hoje proibidas figurava nas farmácias durante o século XIX, como a cocaína, os elixires de ópio, etc. A codeína, um dos alcalóides do ópio, era utilizada em antitussígenos, xaropes e antidiarréicos; o álcool também era utilizado em medicamentos para abrir o apetite (como o Biotônico Fontoura) ou, de forma tópica, para desinfetar ferimentos na pele.

Se tomarmos o livro *Uso de "drogas": controvérsia médica e debate público*, do antropólogo brasileiro Maurício Fiore, nota-se esta dificuldade de definição mesmo por parte dos médicos. Fiore (2006) entrevistou uma série de médicos perguntando-os sobre o que é droga, obtendo as mais diversas respostas como: "aquela que altera o psiquismo, o comportamento, e tem potencial de provocar dependência" (PEDRO apud FIORE, 2006, p. 69), ou "independente de fazer mal ou não, [se] tem distorções mentais, é droga" (FÁBIO apud FIORE). Estas duas falas divergem da de outro médico entrevistado, cujo nome é Guilherme:

> Tem muitas drogas que são usadas com outro objetivo e que acabam influindo no SNC [Sistema Nervoso Central], por exemplo um Fernegan[144] da vida, ele é uma droga que não é uma droga psicoativa, mas ele tem um efeito colateral que é um efeito sedativo e tem muita gente... eu já vi gente dependente de Fenergan (GUILHERME apud FIORE, 2006, p. 67).

A fala do médico Guilherme evidencia que substâncias não consideradas psicoativas também podem o ser, o que nos suscita uma questão: Quem delimita o que é o efeito colateral e o que é o efeito primário? De acordo com o médico Fábio, "a droga tem como característica o uso não-indicado, por exemplo, quando indicado pelo médico, não é droga, é remédio, agora, quando ele passa a usar sozinho já é droga" (FÁBIO apud FIORE, 2006, p. 69). A fala de Fábio coloca na própria concepção do conceito a necessária existência da figura de um intermediário, no caso, o médico, entre o usuário e a substância. Este relato vai de encontro com as análises de Escohotado (2005) que mostram que, desde a constituição de Lei Harrison, houve inúmeras tentativas internacionais (como relatórios da ONU ou da OMS) para que se

[144] Segundo a bula, o medicamento é indicado "no tratamento sintomático de todos os distúrbios incluídos no grupo das reações anafiláticas e alérgicas. Graças à sua atividade antiemética, é utilizado também na prevenção de vômitos do pós-operatório e dos enjôos de viagens. Pode ser utilizado, ainda, na pré-anestesia e na potencialização de analgésicos, devido à sua ação sedativa". Disponível em http://www.medicinanet.com.br/bula/detalhes/2423/indicacoes_fenergan.htm (consultado em 15/07/2013).

definisse adequadamente o temo e sua vinculação com o vício. No entanto, o problema só se resolveu a partir de 1963, quando o chefe da divisão de toxicologia da OMS, Dr. H. Halbach declarou que ―Os dados biológicos não conciliam com as necessárias medidas administrativas[145]" (cf. ESCOHOTADO, 2006, p. 21, tradução pessoal). Estando do lado das medidas administrativas, a noção de drogas pode se definir pela necessidade política do momento.

Burroughs lida com estas substâncias de outra maneira, como apresentado em uma entrevista a Daniel Odier, em 1966:

> A morfina é na verdade um antídoto para o envenenamento de cocaína; a cannabis é uma substância sem nenhuma afinidade fisiológica seja com a cocaína ou a morfina. Mesmo assim, tanto cocaína, morfina e cannabis são classificadas como drogas narcóticas. É inegável que o termo ‗droga' possui um impacto emocional. Mas, usado de uma forma tão livre, não possui nenhum significado preciso (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 172).

Burroughs se aproxima da noção grega de *pharmakón*, em que

> Cura e ameaça se solicitam reciprocamente nesta ordem de coisas. Alguns fármacos serão mais tóxicos e outros menos, mas nenhum será substância inócua ou mero veneno. De sua parte, a toxicidade não é algo que se possa expressar matematicamente, como margem terapêutica ou proporção entre dose ativa e dose mortífera, ou incapacitante[146] (ESCOHOTADO, 2005, p. 20, tradução pessoal).

A noção de *pharmakón* é completamente diferente da de drogas: não traz um mal *per si*, inerente à substância. Não está em jogo a possibilidade de alguém depender, habituar-se, ou se viciar em determinada substância, tampouco um mal que esta possa acarretar à saúde, mas a relação de cada um com cada substância, em que é a dose de cada singular psicoativo em relação a um sujeito, também singular, que evidenciará a possibilidade de seu funcionamento como veneno ou não. Burroughs trata as substâncias desta maneira a partir de suas próprias experiências, por sua própria

---

[145] ―no conciliarse los datos biológicos con las necesarias medidas administrativas."

[146] ―Cura y amenaza se solicitan recíprocamente en esta orden de cosas. Unos fármacos serán mas tóxicos y otros menos, pero ninguno será sustancia inocua o mera ponzoña. Por su parte, la toxicidad es algo expresable matemáticamente, como margen terapeutico o propoción entre dosis activa y dosis mortífera o incapacitante."

experimentação. Foi na utilização de cocaína e morfina que descobriu" que poderiam funcionar desta maneira, uma como antídoto para o outro", aparando as arestas", como diz em J*unky*. Em seus livros, não existe o mal em si de cada substância, ou algum problema delimitado pelo risco de morte ou agressão à saúde.

A partir do seu hábito com opiáceos e da proximidade com a noção de *pharmakón*, compreendendo que as substâncias psicoativas não são veneno por si, Burroughs ainda refere-se à maconha: Certa vez consegui, com a erva, dar um tempo no vício da droga [*junk habit*]. No segundo dia sem droga, sentei-me à mesa e comi uma refeição completa. Normalmente, depois de dar um tempo no vício [*kicked a junk habit*], não consigo comer por oito dias" (BURROUGHS, 2005, p. 77).

As descrições de Burroughs sobre a sua vida apontam para a existência um saber sobre as drogas que poderíamos chamar de um *saber drogado*, independente de qualquer regulamentação. Um saber local, não oficial e não institucionalizado; um saber sujeitado pela história e fora das centralizações das teorias científicas.

Este tipo de saber se expressa, por exemplo, na associação da maconha como auxiliar na sua resolução de dar um tempo com os opiáceos. Ou ainda, na identificação da capacidade da morfina em apaziguar os ânimos da aceleração provocada pela cocaína. Em relação à maconha, Burroughs explica que não se deve fumar o fumo cru, o fumo precisa de um preparo especial, precisa ser curado, porque quando verde raspa a garganta" (BURROUGHS, 2005, p. 76). De sua época de vendedor de maconha, descreve a técnica de cura utilizada: O fumo que eu tinha estava verde, portanto coloquei-o numa panela para cozimento a vapor e o pus no fogo até ele ficar com aquela cor verde-amarronzada característica. Esse é o segredo de curar o fumo, ou ao menos uma forma de fazê-lo[147]" (IDEM). A maconha também possui efeito afrodisíaco

[147] Uma pesquisa rápida na internet pode demonstrar ainda outras formas de curar o fumo, demonstrando a existência deste saber maconheiro": Na etapa da cura queremos q a clorofila (q dá um péssimo gosto a maconha e pega na garganta') e outros componentes se decomponham.. a correta cura melhora muito o sabor e o aroma do fumo..A decomposição da clorofila se dá em aproximadamente em 60 dias e a transformação de outros óleos essenciais (q dão o aroma) se dão [sic] em 90 dias.. assim q o processo ótimo de cura leva 3 meses.. mais em uns 50 dias já temos um excelente fumo.. Lamentavelmente neste processo parte do THC oxida transformando-se em CBN.. com a maconha perdendo assim parte de sua psicoatividade eufórica embora ganhe muito em matéria de sabor... o processo ideal de cura é uma combinação de gosto pessoal, condições ambientais e genética da planta... Uma boa maneira é ir curando e experimentando um pouquinho, até q se chegue ao ponto ou se acabe a paciência.. Duarante a cura ocorrem nos buds inúmeras reações químicas o alguma atividade de biosintese.. basta lembrar de como amadurece e depois apodrece uma maçã, mesmo depois de colhida.. Depois de tentar algumas técnicas de cura eu faço assim:

para Burroughs: –Posso dizer categoricamente que a erva é afrodisíaca, e que, o sexo é mais agradável com o fumo do que sem ele. Qualquer um que já fumou erva das boas pode comprovar essa afirmação" (IBIDEM, p. 77).

Burroughs também foi fazendeiro, quando se mudou para o Texas em 1947. A plantação de suas terras era de algodão e de maconha. Sabia das necessidades da planta, do tipo de solo para o cultivo, a quantidade de água, as necessidades de adubo, de luz solar, etc. Tudo que era preciso para uma boa plantação de maconha. Este saber de cultivo também é bem difundido entre usuários de maconha, mesmo durante os dias de hoje[148]. Basta ir ao site de busca da empresa Google e digitar a expressão –como plantar

---

A) Guardo os buds em um recipiente hermeticamente fechado e opaco, preferencialmente aqueles vidros com tampas vedadas com borracha.. como os vidros são translúcidos eu os guardo em uma caixa de papelão ou armário fechado, sem luz... É importante q o vidro fique cheio até a metade, somente e com os buds soltinhos.. pois assim teremos um pouco de O2 necessário para a cura...Buds q pegam luz poderão acabar por desenvolver microorganismos anairóbicos q acabarão por estragar o produto final... [sic] se vcs deixarem eles com oxig6enio [sic] a vontade eles acabarão por envelhecer, oxidando todos os componentes legais...] se bem q um pouco de oxigênio é necessário para a cura... a temperatua ideal é de25C
B) uma vez por semana abro o vidro dou uma "mexidinha nos buds" e fecho de novo..[sic] isso é importante
para renovar o O2 e contribuir p/ quebra da clorofila...
C) caixas de papelão não são indicadas pois elas renovam o ar muito... caixas de madeira, desde q bem fechadas e q a tampa feche bem são boas, mas neste caso encha a caixa de buds (assim teremos menos espaço para o O2, para compensar a renovação pela porosidade da madeira..) e a abra a cada 10 dias... eu experimentei e gostei..
Quando chegar ao ponto, geralmente após umas 6 ou 7 semanas guarde o fumo em pequenos vidros herméticamente fechados e opacos e não os abra mas... e como fumar? já q eles não podem ser abertos.. bom abram os vidros somente das quantidades de fumo q vcs vão consumir na próxima semana de guardem os outros sem abrir e sem renovação de O2.. outra opção é guardar pequenas quantidades de fumo em embalagens de filme preto... (sem abrir..) este é, sem dúvida, o melhor jeito de conservar a maconha.. se vcs o expuserem ao O2 depois de chegarem no ponto exato da cura a processo vai continuar, oxidando todo o THC e cagando tudo... Congelar não é uma boa opção - apesar de diminuir a velocidade da degradação dos canabinóides - pois acaba por desidratar o fumo, danificando as moléculas que dão o aroma e sabor...". Disponível em http://www.cannabiscafe.net/foros/showthread.php/73568-Tutorial-de-Secagem-e-Cura (consultado em 15/07/2013).

[148]Um exemplo: –Então você está com as sementes em mãos. Agora você se pergunta o que fazer para começar o plantio. Se você comprou sementes de um banco reconhecido então você pode ter certeza que elas estão prontas para germinar, já que todas passam por um processo de seleção. Porém, se você descolou sementes que vieram no seu bagulho prensado, você deverá fazer algumas verificações simples para saber se as sementes são viáveis ou não. Uma forma de testar, é gentilmente apertar a semente entre o seu dedo indicador e o polegar. Se ela desmanchar, então não está boa. As brancas e secas estão imaturas e quebrarão com facilidade. As sementes verde escuro, verde ou marrom são mais aptas a germinar. Você não poderá destinguir o sexo da planta apenas olhando a semente. Existem algumas teorias por aí, porém não existe nenhum sinal físico característico nas sementes para se distinguir machos de fêmeas.
Alguns gostam de germinar usando métodos como o do papel toalha, antes de colocar no vaso. Isso é para assegurar que as sementes estão no ponto, mas se você desejar poderá plantá-las direto no solo. Para germinar em papel toalha, simplesmente coloque a semente entre duas folhas de papel toalha embebidas em água mineral ou destilada, dentro de um Tupperware ou recipiente com tampa. Deixe o recipiente em um lugar que aja propagação de calor, como em cima da geladeira ou do monitor do computador.

maconha?" para que uma infinidade de fóruns, sites e blogs como www.comoplantarmaconha.com, cultivo-maconha.blogspot.com.br ou cannabiscafe.net aparecem como resultados da pesquisa.

O Livro *Rodas de Fumo*, de Edward MacRae e Júlio Assis Simões, contribui para ampliar esta gama de técnicas e saberes desenvolvidos no tocante à maconha. Poder-se-ia citar a forma de se enrolar o cigarro, chamado de baseado. Durante o processo, é necessário a separação de sementes e talos da maconha, para deixar o produto mais fino, esmiuçado, não dar dor de cabeça ou rasgar o baseado durante sua confecção (cf. MACRAE; SIMÕES, 2000, pp. 79-80).

A descrição de saberes e técnicas relativas ao uso de substâncias psicoativas também aparece em *Junky* quando Burroughs relata a sua experiência com o peiote:

> O peiote é um cacto pequeno do qual só se come a parte de cima, que aparece acima do chão. Essa parte é chamada de botão. Para prepará-lo, primeiro tiram-se a casca e os espinhos, depois passa-se o botão pelo ralador até que fique com a aparência de uma salada de abacate. Quatro botões é a dose média para um iniciante.
> Tomamos chá para fazer o peiote descer. Quase vomitei o negócio várias vezes. O herbanário trouxe um pouco da casca, que, segundo ele, era como ópio. Johny apertou um cigarro com aquilo e passou-o adiante. (...)
> A chapação do peiote é parecida com a da benzedrina. Você não consegue dormir e suas pupilas dilatam. Tudo fica parecido com um cacto de peiote. (...) Ficamos acordados a noite inteira, conversando e escutando os discos de Cash. Ele me contou de vários manos de Frisco que haviam largado o vício [*habit*] da droga [*junk*] com o peiote. (...) Tive pesadelos sempre que eu apagava. Num deles estava infectado com raiva. Olhei-me no espelho. Meu rosto mudou e comecei a uivar. Noutro, era viciado em clorofila. Eu e outros cinco viciados em clorofila estávamos esperando na entrada do hotel mexicano para comprar droga. (...) Estávamos nos transformando em plantas (BURROUGHS, 2005, pp. 221-223).

O processo de colheita e preparação de uma planta para consumo, como o cacto peiote, não é simples. É preciso separar a casca, ralar o botão. Existe ainda uma dose

---

Verifique varias vezes por dia e veja se as sementes estão rachadas e uma pequena raiz branca começou a surgir". Disponível em http://cultivo-maconha.blogspot.com.br/ (consultado em 12/06/2013).

calculada para aquele que irá se iniciar no consumo. O trecho acima também expressa a possibilidade de romper um circuito problemático que envolva a *junky* por meio do uso do cacto. Esta passagem evidencia ainda mais a existência de uma série de técnicas e saberes relativos ao uso de substâncias psicoativas.

No entanto, estes saberes e técnicas não se restringem a substâncias psicoativas que provenham diretamente de vegetais. A vida de Burroughs enuncia uma série destas práticas vinculadas à heroína. No caso desta substância, pode-se ver em *Junky* técnicas que são de seu uso, mas também técnicas para esconder a substância e o equipamento necessário para injetá-la[149] de modo a não facilitar que o usuário seja pego pela polícia. Quanto a algumas técnicas relativas ao uso:

> Naquele mesmo dia, mais tarde Roy[150] me mostrou uma farmácia onde se vendiam agulhas sem perguntar nada – muito poucas farmácias as vendiam sem receita. Mostrou-me como fazer um colarinho de papel, a fim de encaixar a agulha num conta-gotas. Um conta-gotas é mais fácil de se utilizar do que uma ―łpo" [agulha hipodérmica] comum, especialmente quando se trata de injeção na veia (BURROUGHS, 2005, p. 66).

Burroughs descreve, ainda, uma outra forma de aplicação, muito mais extrema, que exige grande experiência e primazia técnica, um corpo habituado ao uso e que clame por heroína:

> Bill Gains entregou os pontos e mudou-se para o México. Fui encontrá-lo no aeroporto. Estava chapado de H e *goof balls*. Havia manchas de sangue nas calças, no local onde ele se picara no avião, usando um alfinete de segurança. Você faz um buraco com o alfinete, coloca o conta-gotas sobre o buraco (não dentro), e a solução entra direto. Este método dispensa a agulha, mas só funciona se você for um drogado [*junkie*] das antigas. É preciso usar a pressão exata no conta-gotas para despejar a solução. Tentei isso uma vez, mas perdi toda a droga [*junk*], que acabou espirrando para o canto. Quando

[149] Não era comum na época de Burroughs, mas o consumo de heroína hoje se exerce de outros modos que não a via injetada. Este psicoativo também pode ser fumado ou cheirado, e a variação da forma de consumo dá vez a outros saberes relativos à mesma substância. Para outras técnicas e saberes relativos a estas formas ver: GRUND, 1993. Se pensarmos na morfina, a utilização preferencial, ainda no início da década de 1940, era por meio de comprimidos, visto que as seringas vinham adulteradas com muita água (cf. BURROUGHS, 2005, p. 83).

[150] Nome utilizado no livro para se referir ao ladrão Phil White.

> Gains faz um furo na própria carne, porém, o buraco fica aberto à espera da droga (BURROUGHS, 2005, p. 224).

As técnicas relativas à injeção também são técnicas corporais, no próprio significado atribuído pelo antropólogo Marcel Mauss, no sentido de que "expressa maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo" (MAUSS, 2003, p. 401). Não tanto pela tradição, por mais que a disseminação destas técnicas chegue mesmo a formar uma "tradição *junkie*", mas pelo uso que um homem faz de seu próprio corpo podemos observar esta estrita relação.

Mauss (2003) distingue as *técnicas do corpo* das *técnicas de instrumento*. Às primeiras caberia a utilização do próprio corpo como superfície da técnica, o que, como ele mesmo mostra, estaria ligado às formas de correr, marchar, nadar, sentar, etc. Já a segunda categoria diria respeito à utilização de instrumentos externos ao corpo humano. Se tomarmos o relato de Burroughs por este viés de análise, veremos que é preciso um conhecimento do próprio corpo junto à habilidade de um instrumento. É preciso saber encontrar uma veia para que a agulha perfure o local certo e a injeção ocorra com o efeito desejado. É necessário ter a postura adequada do braço para que todo este processo se torne mais fácil. Do mesmo modo, também é fundamental saber localizar veias que não as dos braços para se picar, e a postura certa para que a agulha se encaixe em outras regiões do corpo, afinal, as veias dos braços acabam se desgastando pela frequência das picadas. Após a Lei Boggs, que intensifica a pena para usuários e traficantes, *junkies* também se picam em veias menos aparentes pelo corpo, que possam ser escondidas, para que os policiais não tenham acesso às marcas do usuário (cf. BURROUGHS, 2005).

É preciso conhecer as farmácias que vendem as agulhas, a forma como se deve abordar os farmacêuticos e as técnicas para se conseguir receitas com médicos, além de se saber reconhecer um policial ou possível delator. Também é necessário poder despistar a polícia no caso de uma batida.

> Gains e eu andamos até o seu quarto para nos picarmos. (...) Gains morava numa pensão barata perto dos West Forties. Abriu a porta do quarto. "Espere aqui", pediu. "Vou pegar meus instrumentos." Como a maioria dos drogados [*junkies*], ele mantinha seus instrumentos e suas cápsulas

> entocadas nalgum lugar fora do quarto. Voltou e ambos tomamos um pico (BURROUGHS, 2005, p. 117).

Diante de todo o investimento existente para a caça de pessoas como Gains ou Burroughs, era prudente que se desenvolvesse formas de não se ter a substâncias e os instrumentos armazenados em seu próprio quarto, de modo que em uma possível revista policial, tal qual Burroughs enfrentou em algumas ocasiões, não fossem encontradas as "provas do crime".

Também existe um método de reserva, um jeito para se armazenar a substância prevendo o fim dela e a impossibilidade de consegui-la quando necessário.

> Eu estava sem droga [*junk*] a essa altura e já fervera meus últimos algodões duas vezes. A droga [*junk*] é aquecida numa colher e chupada para o conta-gotas através de um pequeno pedaço de algodão, que ajuda a extraí-la completamente da colher. Um pouco da solução acaba ficando no algodão, que é que é guardado pelos viciados [*junkies*] para uma emergência (IDEM, p. 84).

Guardar os algodões umidecidos pela substância expressa uma prudência do usuário: se o opiáceo injetável acabar de forma repentina, é preciso conseguir alguma dose que evite a *junk sickness*, as dores da abstinência.

As técnicas e saberes relativos aos psicoativos não implicam somente em formas de uso ou táticas para se manter o uso sem cair na prisão, mas também podem incidir sobre o próprio sujeito, um trabalho que envolve um governo de si no próprio uso. Existe toda uma série de técnicas que funcionam para que os usuários de opiáceos consigam dar um intervalo no uso. Algumas destas, já expostas anteriormente, envolvem o consumo de maconha para que se minimize as dores da abstinência, ou para que o apetite volte de forma mais rápida após a interrupção do uso; ou o uso do peiote como uma substância que poderia auxiliar nesta interrupção, assim como barbitúricos, anti-histamínicos e *goof balls*.

Outra destas técnicas também é conhecida como cronograma de redução de consumo. O *junkie* coloca, para cada gota de algum opiáceo injetável, 1 gota de água destilada. Em certo momento, a pessoa acaba injetando água destilada pura, sem que

tome consciência[151]. Métodos similares eram muito utilizados em instituições de reabilitação como a clínica de Lexington. Em *Junky* também aparece a possibilidade de um cálculo da dosagem de opiáceos a ser aplicada, para que o hábito e, por consequência, a abstinência não se desenvolvam. Segundo Burroughs (2005), um cronograma de escalonamento que não envolva picadas por todos os dias, mantendo alguns dias para ficar ―limpo" da substância, pode surtir este efeito, por mais que afirme que este método nunca deu certo com ele.

Quando Burroughs esteve em Tânger, seu maior problema foi com a substância Eukodol, nome comercial para a oxicodona, uma morfina sintética de fabricação alemã. Segundo Morgan (1988), foram as piores crises de abstinência que Burroughs teve em toda sua vida. Para conseguir interromper o uso naquela situação, chegou a pedir que seu amigo Eric Gifford levasse todas as suas roupas embora e que lhe trouxesse comida e uma dose de opiáceos por dia; assim, Burroughs ficaria impedido de sair de casa e poderia estabelecer um cronograma de redução. Esta tentativa, no entanto, não passou do segundo dia. Ele só conseguiu cortar a substância com ajuda de seu namorado da época, Kiki, que tratou dos sintomas de abstinência de Burroughs, como febre reumática e uma infecção no tornozelo, da qual um médico chegou a retirar uma chaleira de pus. Esta situação serve para evidenciar que, para além das técnicas, o caso da interrupção do uso não significa necessariamente um trabalho solitário, mas, neste caso, foi um trabalho entre Burroughs e seu namorado Kiki que fez que ele ―caísse fora" da *junk* – pelo menos por algum tempo.

Em *Junky*, descreve também uma parada espontânea, algo como um cansaço natural para com os opiáceos, o que nomeia de ―uma decisão celular". Burroughs não descreve em muitos detalhes esta situação, mas menciona que esta decisão celular tornou a volta permanente à *junk* muito mais difícil (contudo, como descrito até aqui, ele voltou, e muitas outras vezes). A música também aparece como um elemento importante, segundo seus relatos: certa vez, conseguiu dar um tempo no uso se valendo de um pouco de maconha, paregórico e alguns discos de Louis Armstrong (cf. BURROUGHS, 2005).

[151] Uma derivação deste método é conhecida como tratamento chinês, e utiliza do mesmo processo, no entanto, substitui-se a água destilada por tônico *wampole*, produto de mistura de ervas que já foi muito indicado para anemias.

Em 1981, Burroughs se mudou para um Sítio em Lawrance, Kansas, junto a James Grauerholz, seu amigo e assistente de trabalho. Neste período, inscreveu-se em um programa estatal de fornecimento de metadona – opiáceo sintético desenvolvido na década de 1930 na Alemanha nazista. Esta substância possui efeitos muito similares à morfina, agindo nos mesmos receptores cerebrais, porém mais duradouros (próximo de 24 horas), e sintomas de abstinência mais leves. Recebendo a metadona do governo, Burroughs pôde administrar doses diárias em sua vida, substituindo o hábito de heroína pelo hábito em metadona, como adverte em seu diário (BURROUGHS, 2000). Desta maneira, não teve grandes problemas com opiáceos a partir de então, valendo-se da metadona de 1981 até a sua morte, em 1993.

Burroughs experimentou diversas terapias, tanto por via institucional quanto por um movimento pessoal, com um trabalho junto a amigos. Enfatiza claramente que a experiência é singular, que muita coisa que não funcionou com ele pode funcionar com alguma outra pessoa. Até o ano de 1956, Burroughs havia passado por 10 tipos de tratamentos em instituições:

> Fui submetido a reduções abruptas de consumo, reduções graduais, sono prolongado, apomorfina, anti-histamínicos, um método francês que envolvia um produto inútil conhecido como ―morfina" e todo o resto, com exceção de eletrochoques. (...) O sucesso de qualquer tratamento depende do grau e da duração da dependência, da etapa da abstinência, (...), de sintomas individuais, do estado de saúde, da idade, etc. (...) Um tratamento que nada me serve pode ajudar outra pessoa (BURROUGHS, 2005a, p. 264).

As biografias escritas por Barry Miles (1992) e Ted Morgan (1988) também mostram que Burroughs se lançava nestas instituições para conseguir sair do hábito quando isso o impedia de fazer o que gostava: quando o uso de drogas prejudicava seus relacionamentos, sua vontade de escrever ou fazer sexo. No entanto, há muitos momentos dolorosos e confusos até que ele se decida pela necessidade de um recurso externo.

> Eu sabia que não queria continuar tomando a droga [*junk*]. Se pudesse tomar uma única decisão, seria de nunca mais tomar a droga [*junk*]. Contudo, quando chegava a hora da verdade, eu não tinha forças para largar. Observar-me quebrar cada cronograma de racionamento que eu montava me

> dava uma sensação horrível de impotência, como se eu não possuísse controle sobre as minhas ações (BURROUGHS, 2005, p.198).

Iggy Pop, vocalista da banda punk *The Stooges*, conta no documentário *Burroughs: a man within* que Burroughs abriu um túnel para os *junkies*, devido a toda esta reflexão sobre a droga. ―Se você está afim de largar alguma coisa, você precisa pensar sobre o que está fazendo" (IGGY POP in LEYSER, 2009). Não é uma questão fácil. Burroughs já se viu no fundo poço por diversas vezes. Também teve maus momentos durante o próprio uso da substância:

> (...) mas quando tirei a agulha da veia soube que não estava nada bem. Senti um aperto suave no coração. O rosto de Pat começou a escurecer as bordas, depois a escuridão começou a cobrir-lhe o rosto inteiro, como se estivesse mudando de cor. Senti os olhos rolarem nas órbitas. Voltei a mim muitas horas depois (BURROUGHS, 2005, p. 139).

As relações com os psicoativos sempre envolvem riscos, desde sensações desagradáveis ou *bad trips* até a própria morte. Nos relatos de *Junky*, não existe um *junkie* inocente. Todos os que perpassam a vida e a história de Burroughs são apresentados como pessoas que conhecem minimamente os riscos relativos ao uso das mais diversas substâncias. Em uma passagem, o personagem Herman (Herbert Huncke) afirma isto a William Lee (Burroughs): ―quando se droga, você tem de esperar correr alguns riscos. Além disso, só porque uma pessoa teve determinada reação não significa necessariamente que outra vá reagir da mesma forma" (BURROUGHS, 2005, p. 86). Naquela ocasião, Burroughs havia tido uma espécie de reação alérgica a uma picada de codeína: seus lábios incharam e ele sentiu um formigamento intenso acompanhado de uma dor de cabeça de alto grau. Huncke contou a Burroughs que chegou a ver um amigo que desmaiou e ficou azul após uma picada de codeína, mas que em seguida colocou-o debaixo de água fria e ele voltou a si.

O fato de se conhecer os riscos não significa que o uso seja completamente calculado. Como já foi dito, os efeitos, mesmo os ruins, podem ser variáveis de pessoa para pessoa, e também conforme a situação de uso. As pessoas também não sabem exatamente todas as possibilidades que poderão ocorrer neste uso. Burroughs não imaginaria que teria uma reação alérgica ou desmaiaria com uma substância com a qual já estava acostumado de longa data, como relatado acima. Além disso, no mercado de

psicoativos ilícitos, nunca é possível saber qual o tipo de mistura está sendo adquirida, o que envolve a dosagem da substância, sua diluição, os outros produtos misturados, etc. Há também o risco dos compartilhamentos de seringas, como aquisição de hepatites ou contaminação com o vírus da AIDS, a partir da década de 1980. Sabendo das possíveis implicações em se dividir uma seringa, Burroughs, das raras vezes que o fazia, sempre se picava primeiro. John Giorno, poeta budista amigo de Burroughs, relata uma situação de compartilhamento de seringa entre o *beat* e Howard Brookner, cineasta que gravou o primeiro documentário sobre Burroughs (*Burroughs: The Movie)*, e que morreu de AIDS em 28 de abril de 1989.

> Na esquina da Rivington com a Bowery havia um grande fornecedor. Os *Junkies do* bairro corriam pra lá. Howard disse certa vez: ―John, comprei algo para William", e foram injetar juntos. Howard nesse momento devia ser HIV positivo, mas William, com sua experiência, se injetava primeiro. William dividiu muitas vezes com as pessoas que vinham visitá-lo, mas sempre se injetava primeiro. Por isso nunca contraiu AIDS (JOHN GIORNO in LEYSER, 2009, vídeo).

Burroughs chegou a contrair um princípio de doença chamada uremia, que consiste na elevação da ureia no sangue, o que deixa a pessoa fedendo a urina. Neste caso, a contração não ocorreu pelo uso de opiáceos, mas por exageros com o álcool durante sua estadia na Cidade do México, quando deu um tempo com as substâncias injetáveis. Ingeria álcool a todo o momento, desde quando se levantava até a hora de dormir, pernoitando em hotéis com muitos garotos que conhecia em bares. Chegou a desmaiar em um bar após beber tequila por oito horas seguidas, e teve ressacas em que vomitou de dez em dez minutos até restar somente a bile esverdeada. Seu amigo, apresentado em *Junky* como o Velho Ike, pediu que ele voltasse a se picar, pois já havia visto vários *junkies* largando os opiáceos e morrendo devido ao uso de doses cavalares de álcool. Durante este período, Burroughs chegou se picar com morfina para que seu desejo ávido por bebidas cessasse. Após a brusca crise de uremia, decorrente das bebedeiras, parou tanto com o consumo de álcool quanto com os opiáceos.

Estes saberes e técnicas dos usuários de substâncias psicoativas já foram muito estudados por diversos pesquisadores das áreas de humanidades, como o psicanalista e psiquiatra Norman Zinberg (1986) e o cientista social holandês Jean-Paul Cornelis Grund (1993). Seus trabalhos abriram espaço para toda uma gama de estudos que

viriam a se desenvolver com base em suas pesquisas, o que inclui brasileiros com importantes pesquisas neste campo, como o antropólogo Edward MacRae, da Universidade Federal da Bahia.

Zinberg coloca estas questões em torno de um uso controlado de substâncias psicoativas e Grund, no âmbito de uma auto-regulação. A noção de um uso controlado de psicoativos, em Zinberg, acarreta em certa inversão de sinais: se todo o discurso proibicionista foi construído a partir de uma produção de verdade que afirmava o uso excessivo e desmesurado destas substâncias como uma regra, característica intrínseca à própria substância, Zinberg afirma a existência de um controle rigoroso no uso de psicoativos. Controle este que deriva de mecanismos individuais e sociais, práticas de consumo ritualizadas ou práticas de consumo reduzidas pela esfera legal do Estado. O que o trabalho de Zinberg trouxe de novo para as pesquisas com substâncias psicoativas, em sua época, foi um olhar voltado para práticas há muito tempo negligenciadas pelos saberes científicos. Um jeito de lidar com estas questões que não perpassa necessariamente a relação entre uso e abuso como qualidade intrínseca à própria substância psicoativa. No entanto, distingue o uso abusivo do que chamou de uso controlado.

Grund (1993) desdobra os estudos de Zinberg em seu livro *Drug use as Social Ritual: Functionality, Symbolism and Determinants of Self-Regulation*, no qual realiza uma pesquisa etnográfica com usuários de heroína e cocaína na Holanda. A partir de sua pesquisa, Grund sinaliza como a noção de controle de Zinberg é um modelo estático, pois a distinção entre o que seria o controle e o abuso, em usuários de opiáceos injetáveis, não se verifica na realidade: um uso considerado abusivo em um momento pode não o ser em outro. Ademais, sua etnografia mostra que todos os usuários de heroína pesquisados possuem ciclos de usos intensivos interrompidos por pausas e tratamentos, assim como Burroughs realizou ao longo de sua vida (cf. GRUND, 1993, p. 32).

O pesquisador holandês coloca as questões relativas ao uso em torno de uma auto-regulação, que deve ser compreendida em três diferentes tipos de práticas: 1. Maximização do efeito desejado da droga; 2. Controle dos níveis de uso da droga e equilíbrio dos efeitos positivos e negativos das drogas utilizadas; 3. Prevenção de

problemas decorrentes[152]" (IDEM, p. 89, tradução pessoal). No item 1 situa-se, por exemplo, a forma de se cozinhar a heroína para melhor aproveitamento da dose; no item 2, a mistura entre heroína e cocaína, para que se elimine alguns efeitos indesejáveis da cocaína; e, no item 3, todas as estratégias adotadas com vistas à não contração de doenças e crises de abstinências indesejáveis.

Grund ainda afirma que, para tratar deste tema, devem ser consideradas outras duas variáveis: o acesso à substância e a estrutura de vida. O acesso à substância é a frequência com que um usuário tem a disponibilidade da substância, sem ter que sair para a rua o tempo todo à procura de uma boca ou um traficante que lhe garanta uma dose diária de algum psicoativo. A estrutura de vida se refere às atividades diárias de um usuário, um padrão de vida cotidiana que inclui compromissos, obrigações, trabalho, objetivos, expectativas, etc. São relações de sociabilidade que têm um valor social e um valor econômico que definem uma "vida estruturada".

Estes estudos, tanto o de Zinberg, quanto o de Grund, foram importantes pesquisas em seu tempo, que apresentaram às ciências humanas outras perspectivas de olhar para o uso de psicoativos. No entanto, a noção de uso controlado de Zinberg, acarreta em um sistema fechado que, de um lado, desqualifica a desmesura existente nas experiências com psicoativos, e, de outro, fecha um modelo estanque do que seria o controle do usuário sobre a substância. Já Grund, quando insere a noção de estrutura de vida em seu conceito de auto-regulação, parece estar interessado em uma convivência entre a ordem social existente e o uso de substâncias psicoativas, colocando que uma vida estruturada com valores sociais e econômicos acarreta em um maior grau de auto-regulação, o que caracterizaria o bom uso destas substâncias.

O próprio termo auto-regulação, trazendo consigo a palavra regulação, orienta-se em direção ao que foi a marca das intersecções entre norma, disciplina e a biopolítica, esta caracterizada pela regulação da população. Todo o investimento do próprio proibicionismo se deu em torno de regulações e regulamentações – desde o *Food and Drugs Act*, de 1906, que começou a regrar a distribuição e o consumo de substâncias psicoativas nos Estados Unidos, passando pela Lei Harrison, que proibiu o consumo, e a ampliação das regulações médicas para o bom uso dos psicoativos.

[152] "1. Maximizing the desired drug effect; 2. Controlling drug use levels and balancing the positive and negative effects of the used drugs; 3. Preventing secondary problems".

Estando atento à própria linguagem, esta pesquisa pretende deslocar a forma de se observar o uso de psicoativos, considerando ainda algumas sinalizações de Thiago Rodrigues:

> Atentar para as oportunidades de regulamentação local produz um importante argumento contra o alarme proibicionista que ressoa a invevitabilidade do caos num mundo sem restrições legais ao consumo de psicoativos. No entanto, há que se reparar que se usos controlados podem existir, a desmesura não poderá jamais ser abolida. As intenções de cada um são pessoais e intransferíveis, e podem ser na direção de usos continuados e prazerosos ou não. Notar que as pautas de consumo controlado podem cobrir a maioria das relações entre indivíduos e psicoativos é estratégico para contrapor-se ao discurso proibicionista, entretanto, apostar que o fim da proibição traria a extinção dos usos destrutivos seria um equívoco grave por vibrar no mesmo diapasão da lógica universal das leis proibitivas. (RODRIGUES, 2004a, pp. 15-16)

Thiago Rodrigues aponta exatamente para a impossibilidade da abolição da desmesura, sinalizando com cuidado que a relação de cada um com cada substância psicoativa também deve ser observada pelo excesso e por uma ~~"re~~gulamentação local". Dar vazão a estas relações locais singulares é de extrema importância, e pode ser pensado a partir da noção de governo de Michel Foucault.

Em Foucault, o governo não é entendido como restrito à esfera do Estado, mas é propriamente uma arte de governar condutas, que podem ser vista no âmbito do governo dos outros e do governo de si. Uma divisão que não separa, porque ambos os governos funcionam simultaneamente como no poder pastoral que, desdobrado do pastoreio cristão para a razão do Estado moderno, preocupa-se com todo o rebanho e com cada uma das ovelhas (cf. FOUCAULT, 2001). Nestes jogos de poder também se encontra o assujeitamento, ligado a como sujeito se faz cumprir uma conduta esperada, no âmbito da lei, da moral, etc. Certamente, as relações com psicoativos também podem perpassar este tipo de produção do sujeito[153]. Nenhuma relação com psicoativo apresenta aspecto liberador ou pode se construir como prática de liberdade por si só.

[153] A respeito de práticas com substâncias psicoativas que estejam relacionadas a um assujeitamento, ver: ROSA (2012)

A questão aqui não é uma aplicação de um conceito, nem a formulação de uma nova teoria. Também não é um mapeamento completo sobre a noção de governo em Michel Foucault que esta pesquisa busca. A vida de William Burroughs é muito diferente do que Grund considera uma vida estruturada, muito distante dos valores sociais de sua época: mais do que isso, trata-se de um estilo de vida que agride estes valores. Uma vida itinerante, com poucos recursos financeiros, sem trabalho claro, mas povoada de intensidades e amizades. A noção de governo de si, em Foucault, contempla também o campo da ética, a *estética da existência* e a *parresía*[154], estas práticas de elaboração de si desestabilizadoras, que é o que está em jogo no estilo de vida de William Burroughs. O uso de substâncias psicoativas, no intuito da alteração da consciência, o deslocamento da percepção do sujeito e, igualmente, as interrupções e reflexões sobre o próprio uso são rigorosas práticas *ascéticas* para que o sujeito se invente em outras direções. Estes saberes e técnicas são propriamente uma *tecnologia de si*. Isto não significa que estas práticas e técnicas foram desenvolvidas a partir de um sujeito solitário, não é uma análise individualizante em contraponto a uma análise social o que está e jogo. Como apresentado ao longo do capítulo, estes trabalhos foram realizados entre amigos, por meio de técnicas que Burroughs aprendeu com outros *junkies*; trabalhos realizados com seus namorados, conselhos que obteve do Velho Ike. A *estética da existência* não é um trabalho solitário, mas em associação.

Burroughs inventa em sua vida movimentos liberadores:

> O uso de drogas leva também a movimentos liberadores, agenciamentos inevitáveis que ultrapassam o campo das resistências. São movimentos que inventam formas de vida, expressam suas artes, comportamentos,

[154] Segundo Passetti (2009), minorias potentes procedentes de *68* apresentaram outras maneiras de provocar o direito e inventar a vida. Com o sexo, por exemplo, ocorreu a diluição de *homo*, *bi* e *Heterossexualismo* por práticas livres de sexo que arruinaram fronteiras e ~~in~~ventaram uma *parrhesía* contemporânea, dita sem palavras, silenciosa e prazerosa" (PASSETTI, 2009, p.132). Do mesmo modo, apareceram ~~us~~uários de drogas ilegais e legais alheios aos seus confinamentos, de acordo com o tipo de droga e conduta esperada, em bandos, guetos, turmas, combinadas ou não com solitárias mortificações individualizadas pelo neoliberalismo desde o uso da cocaína ao crack e a emergência das drogas sintéticas" (PASSETTI, 2009, pp.132-133). Os ciclos de intoxicação e desintoxicação de Burroughs, com o risco da morte sempre presente, poderiam ser analisados como uma forma de *parresía*. As técnicas e os saberes locais produzidos no interior de suas relações *junkies* atentam contra as regulações do proibicionismo de sua época, apresentando uma invenção de vida outra em relação ao uso de psicoativos que escandalizou o seu tempo. Burroughs, depois de sua primeira viagem para fora dos EUA, ficou muito tempo longe, e com isso, depois de seus livros publicados, muitos começaram a pensar que ele estava morto, afinal, aquele ~~d~~rogado irrecuperável", moralmente condenável, não poderia sair vivo da ousadia em usar, abusar, e dosar substâncias psicoativas sem o mínimo de pudor. O fato de Burroughs aparecer vivo na década de 1970 já foi um grande escândalo para a sociedade estadunidense.

> deslocamentos, instabilidades e suas preciosas éticas anunciadoras do inominável, o que é impossível de conter. Por mais que forças repressivas militares, policiais, religiosas ou salutares procurem aprisioná-las ou extermina-los, os movimentos de liberação atuam de maneira salutífera a cada existência, abalando não só a autoridade central, mas também a que inventa novas políticas administrativas descentralizadoras. Estes movimentos afirmam a impossibilidade da domesticação, do controle definitivo (PASSETTI, 2004, p. 8).

O que a vida de Burroughs escancara é que a invenção de práticas de usos de substâncias psicoativas, bem como as técnicas e saberes relacionadas a elas, não passam por restrições legais ou estatais. São questões apresentadas por amigos, inventadas por eles, saberes disseminados entre os *junkies*. Foi à margem do proibicionismo que estas vidas emergiram.

Toda esta relação com os psicoativos integra também o que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam de prudência: –como dose, como regra imanente da experimentação: injeções de prudência" (DELEUZE; GUATTARI, 2008a, p. 11). A prudência como a arte das doses que emerge no interior de uma experimentação é um trabalho realizado com um lima fina. Labor paciente, como o do prisioneiro que lixa as grades de uma prisão para rompê-las. É preciso considerar que Deleuze e Guattari discorrem sobre a prudência relacionando-a, também, à experimentação de um CsO. Se o excesso das intensidades e velocidades, as desacelerações e as relações com as temperaturas podem levar um sujeito à morte, a prudência pode aparecer neste caminho como a arte das doses.

Burroughs também vê no uso de drogas a força da vida *nagual* A própria referência ao personagem Don Juan já aponta para este caminho. Don Juan, nos livros de Castaneda, é um indígena yanqui de Sonora que cultivava plantas psicoativas e tinha um amplo conhecimento do cacto peiote. O contato com *nagual* não pode esquecer a outra força da vida, que é *tonal*. Esta relação, na elaboração de uma forma de usar drogas, apresenta uma prudência, um trabalho que é de transformação do próprio sujeito. A arte das doses não significa somente dosificar o uso de uma substância, mas dosar o período de uso, saber interromper, voltar, não saber mais de muita coisa e sofrer efeitos inesperados. É também uma *estética da existência*.

O próprio abuso de substâncias psicoativas é também coerente com um estilo de vida. Uma das lições de Don Juan no livro *Tales of Power* diz que: ―Você deve empurrar a si mesmo para além de seus limites, durante todo o tempo[155]" (CASTANEDA, S/D, posição 120, Kindle ebook). Este enunciado é explicado no livro mostrando que há várias coisas que uma pessoa pode fazer que, tempos atrás, ela consideraria ―insana", impossível. É preciso trabalhar para transformar-se a si mesmo e, com isso, trabalhar para mudar também o pensamento sobre si mesmo. Isto ocorre tencionando os limites pessoais, observando seus resultados e trabalhando sobre esta experiência limítrofe. Visto que esta experiência envolve *nagual*, ela é sempre um risco, e não significa a certeza de que o guerreiro se dê bem na empreitada. Ocorrem erros, desvios ou perdas. A relação de Burroughs com psicoativos pode muito bem ser lida por estes caminhos.

É preciso retomar mais um aspecto já sinalizado no primeiro capítulo para desenvolver a análise sobre esta vida-livro que é *Junky*. O início de sua escrita foi incentivado por um amigo da época de Harvard, Kell Elvins, para que Burroughs pudesse lidar melhor com os problemas que desenvolvia com morfina e heroína. A escrita como uma forma pessoal de lidar com as drogas é explicitada no começo do livro, que pode ser descrito por meio da imagem de um triângulo analítico nos quais os vértices compreendem escrita, ética e psicoativos. Se levarmos em conta a afirmação recorrente de Burroughs de que não escreve sob efeito de nenhuma substância que não seja a maconha, e também sua paixão pela escrita, que muitas vezes o impulsiona a parar com os opiáceos, temos no próprio exercício da escrita a elaboração de um trabalho ético voltado ao próprio sujeito, para sua transformação. A escrita como prática ascética de uma singular *estética da existência*.

[155] ―You must push yourself beyond your limits, all the time".

a suave máquina que digita em nossos ventres

Foto: Robert Mapplethorpe. Disponível em: realitysutdio.org.

“But I'm a creep, I'm a weirdo
What the hell am I doing here?
I don't belong here”

(Radiohead – ―Creep”)

controle e linguagem

William Burroughs tem nas discussões sobre o tema da linguagem, e na sua prática de experimentação literária, uma das dimensões mais constantes que atravessam a sua vida, tanto no que se refere à produção literária em si, como exposto no primeiro capítulo deste trabalho, quanto no tocante à relação entre escrita e uso de psicoativos, conforme apresentado no segundo capítulo.

O interesse pela linguagem apareceu com mais ênfase na vida de Burroughs quando ele tomou contato com o livro *Ciência e Sanidade*, do linguista polonês Alfred Korzybski, radicado nos Estados Unidos desde 1915 (cf. MORGAN, 1988, pp. 71-72). Burroughs chegou a realizar um curso com o linguista em agosto de 1939, na cidade de Chicago, no qual Korzybski se voltou aos temas que desenvolveu em seu livro: a crítica ao pensamento aristotélico do –either / or" (ou / ou) e, principalmente, a inadequação das palavras às coisas que elas expressam[156]. A palavra mesa, por exemplo, não é o objeto mesa, mas uma representação abstrata daquilo que é o próprio objeto na realidade (KORZYBSKI, 2000). Da mesma maneira, as emoções como amor, ódio, raiva ocorrem em um nível não verbal, portanto, para o linguista, as palavras citadas não expressam a própria emoção, mas a representação da emoção.

Após o término do curso de Korzybski, Burroughs se encantou com todas estas questões e com o próprio linguista, com quem teve breves conversas. Apresentou o livro a todos seus amigos e conversou sobre essas questões com eles por dias e horas a fio.

O encontro entre Burroughs e Kozybski foi determinante para tudo o que o primeiro elaborarará futuramente em sua vida, desencadeando uma série de reflexões e práticas posteriores. Em *Junky* já aparece uma preocupação de Burroughs com as palavras e a linguagem, ao mapear cada termo utilizado pelos *junkies,* entrelaçando linguagem e um estilo de vida próprio. Esta preocupação também se expressou quando, diante das alterações feitas pela editora A.A. Wyn em seu livro, Burroughs enfatizou, através de carta, a necessidade de manter todas as palavras como as havia escrito, pois teria conferido uma a uma diversas vezes (cf. BURROUGHS, 2005).

---

[156] —Apalavra *leg* (perna) não tem nenhuma semelhança pictórica com uma perna. Reporta-se a palavra falada *leg*" (BURROUGHS, 1994, p. 20).

Neste livro, Burroughs mapeia ainda a relação entre termos e comportamentos de ladrões e usuários de psicoativos diversos da década de 1940: pombo [*piggeon*] (similar a gíria cagueta[157]) entocar (esconder droga), Horse, Henry ou H (gíria para heroína), *benny* (termo para a benzedrina), Charly (cocaína), Flop (bêbado inconsciente no banco do metrô), Hog (alguém que usa mais droga do que você), John (alguém que sustenta uma mulher), Mark (alguém fácil de se roubar), etc. Além do registro no interior do livro, ainda existe um glossário ao final, com termos referentes ao mundo em que viveu.

O léxico e os jargões típicos dos *junkies* aparecem como mapeamento do comportamento, e a linguagem revela ―um outro mundo" (HARRIS, 2005, p. 25). As distinções entre os *junkies* de seu tempo e os *junkies* que emergiram nos Estados Unidos a partir de meados de 1950, quando Burroughs já estava na Cidade do México, são apresentadas pela linguagem que utilizam: ―Aprendi o novo vocabulário dos *hipsters*: ―fumo' para erva, ―enquadrado' para ―ir em cana', *cool*, uma palavra com mil utilidades que indicava qualquer coisa desejada ou qualquer situação que não fosse barra pesada" (BURROUGHS, 2005, p. 219). Burroughs tomou contato com estas expressões na Cidade do México, através do trompetista estadunidense Cash e de seus amigos. Segundo ele, conhecer estas expressões era o suficiente para mapear toda uma situação dos Estados Unidos, um momento ―de caos completo em que nunca se sabe quem é quem ou onde está pisando" (BURROUGHS, 2005, p. 219). Estas expressões, bem como os relatos posteriores de Cash, vieram a lhe informar sobre o fato de que havia policiais infiltrados em meios aos *junkies* nos Estados Unidos, fazendo com que, agora, qualquer um que carregasse as marcas de uma picada no braço merecesse uma desconfiança que não existia anteriormente.

Estas palavras mostraram para Burroughs também um novo tipo de conduta. Para ele, a forma de utilização e a entonação das palavras revelam que

> parece faltar energia e curtição espontânea da vida nos jovens *hipster*. A simples menção de fumo ou de droga [junk] os deixa em estado frenético, como se houvessem acabado de se injetar cocaína. Pulam por todos os lados e gritam: ―Demais! Muito louco! Cara, vamos lá! Vamos chapar". Mas

[157] Derivação de ―alcagüete", no português formal significa tanto uma pessoa que entrega, que espia, quanto um proxeneta, um explorador de mulheres ou cafetão, na gíria. Mais recentemente o termo cagueta foi atribuído a alguém que delata outra pessoa.

> depois de um pico afundam na cadeira como bebês resignados, esperando que a vida lhes traga a mamadeira novamente (BURROUGHS, 2005, p. 223)

A forma de escrita em *Junky* revela o interesse pela linguagem que Burroughs já possuía naquele momento. Possivelmente, este interesse também se relaciona à leitura de seu livro preferido quando tinha 15 anos: *You can´t win*, autobiografia do ladrão Jack Black, para o qual Burroughs posteriormente escreveu um prefácio. Black afirma neste livro que a linguagem própria do submundo faz você apreender o seu funcionamento (cf. BLACK, S/D).

Junky ainda levanta outros temas que serão melhor desenvolvidos por Burroughs ao longo de sua vida. Em várias passagens do livro afirma ter a sensação da *junk* estar viva, ou ainda da *junk* ser um parasita que habita o seu corpo (cf. BURROUGHS, 2005). Neste sentido, é a primeira vez que Burroughs escreve sobre algum tipo de invasor externo que habita o corpo humano. Segundo Harris, estas expressões levam a crer que ―Burroughs está dando os primeiros passos rumo à teoria do vírus, preocupação central de seu trabalho a partir de *Almoço Nu*" (HARRIS, 2005, p. 37).

Vírus foi a palavra que posteriormente Burroughs utilizou em conexão à noção de controle (cf. MILES, 1992). A palavra controle, em Burroughs é bastante mutável, apresenta nuances diferentes em cada obra, mas é preciso situar um plano geral, por mais que este plano não consiga captar tudo que escreveu a este respeito, para situar amplamente onde se encontram suas reflexões sobre a linguagem.

No prefácio de *Queer*[158] a palavra controle aparece associada ao *Ugly Spirit*. A morte de Joan o colocou em contato com uma possessão[159] terrível, com o controle, com o invasor que era este ―espírito horroroso". Burroughs acreditava em magia, espíritos, forças alienígenas, maldições e estados de transe, e o *Ugly Spirit* fazia parte desta sua cosmologia pessoal como um espírito malévolo que teria invadido seu corpo, suprimido sua vontade e atirado em Joan.

---

[158] Outra reflexão sobre o prefácio de *Quee*r consta no primeiro capítulo, na seção ―o comissário do esgoto".

[159] ―Omeu conceito de possessão está mais próximo do modelo medieval do que das explicações psicológicas modernas com a sua insistência dogmática que tais manifestações devem vir de dentro e nunca de fora. (...) Quero dizer, uma entidade possessora definida" (BURROUGHS, 1999a, pp. 20-21).

> Eles [Burroughs e Brion Gysin] realizavam muitos experimentos juntos, e uma vez, em transe, Brion teve alguma visão e escreveu em um pedaço de papel: ‗o *Ugly Spirit* atirou em Joan por que...' Tão distante quanto o fim da mensagem, a razão não foi revelada, e Brion foi incapaz de completar a frase quando ele saiu do transe. Mas ele havia dado à coisa um nome, e Burroughs sabia o que ele estava enfrentando. Era o *Ugly Spirit*[160] (MILES, 1992, p. 94, tradução pessoal).

O *Ugly Spirit* foi a entidade que incorporou em Burroughs no momento do tiro que acertou o crânio de Joan, e é também um espírito que o apavorou por quase toda a vida[161]. Esta é uma das dimensões que a palavra controle apresenta: uma dimensão espiritual e metafísica de um ser místico invasor, que suprime a vontade e promove a obediência do corpo como uma possessão demoníaca, como se as pessoas perdessem a autonomia da vontade, uma crença da razão, e passassem a ser controladas por uma força maligna da qual não podem se desvencilhar.

Em março de 1992, Burroughs foi purificado[162] por uma cerimônia organizada pelo professor de antropologia William Lyon, que aprendeu durante quatorze anos a medicina Sioux, junto com um xamã indígena da etnia Navajo, chamado Melvin Betsellie. O ritual foi realizado em Lawrance, Kansas, com a presença de alguns amigos, como James Grauerholz e Allen Ginsberg. Burroughs ficou surpreso com a

---

[160] ―They conducted many experiments together and one time in a trance Brion saw something and wrote on a piece of paper: ‗The Ugly Spirit shot Joan because…' That was as far the message went; the reason was not revealed, and Brion was unable to complete the sentence when he came out of it. But he had given the thing a name, and Burroughs knew what he was up against. It was the Ugly Spirit".

[161] Em 1991, Victor Bockris foi visitar Burroughs e ele não parava de falar sobre ataques horríveis que vinha sofrendo do *Ugly Spirit*. Parece que este foi o pior período em relação a este tipo de experiência (cf. MILES, 1992).

[162] Durante a cerimônia, Burroughs usava somente shorts e estava no centro do ritual. O ambiente estava em uma escuridão completa, povoado por fumaça. O xamã iniciou o rito virando para quatro cantos exaltando os espíritos ancestrais das rochas, das águas, da terra e do carvão que estava em uma cova que ardia em fogo. Primeiro com uma pena, ele espalhou a fumaça que saía do carvão em direção a todas as pessoas presentes no ritual. Depois, jogou água no carvão, liberando uma nuvem de fumaça que se alastrou pelo ambiente. Os olhos de todos começaram a arder e derramar lágrimas.
Em um segundo movimento, o xamã orou para o carvão em brasa e soprou um apito estridente feito de osso. Bill Lyon, o professor de antropologia, tocava um tambor na medida em que o xamã movimentava as brasas, iluminando a escuridão. Treze pedaços de carvão ardendo em brasa foram retirados da fogueira na cova, e todos os presentes ficaram proibidos de falar.
O ritual foi longo. No fim, Melvin espirrou água em todos por diversas vezes. Pegou os carvões em brasa e colocou-os na boca. Depois, pegou um carvão em brasa e esfregou no corpo de Burroughs. Burroughs não sentiu as queimaduras, não sentiu dor, relatou sensações agradáveis e prazerosas. O rito se encerrou com cantos e orações aos espíritos ancestrais e a elementos da natureza, tal qual o seu início. (cf. MILES, 1992, pp. 248-250).

intensidade que o rito havia provocado nele, passou mal, sentiu falta de ar, mas também se sentiu incrivelmente bem quando o xamã o tocou com um carvão em brasa. Segundo Melvin, este foi o pior espírito[163] com o qual ele lutou, e acreditou, em determinado momento do rito, que não conseguiria vencê-lo. Burroughs sentiu uma eficácia nesta cerimônia, sentiu que algo realmente havia mudado nele. Abandonou a expressão *Ugly Spirit* até o fim de sua vida e a expressão do espírito horrendo do controle, passou a ser designada somente pela expressão *Ugly American*, em referência ao *american way of life* e às instituições políticas e conceitos que o circundavam, como o Estado, a nação, a polícia, a mídia, a família, o puritanismo religioso e todo outro tipo de religião institucional, o dinheiro, a propriedade, etc. (cf. MILES, 1992). No entanto, parece que a relação de Burroughs com esta experiência tem por efeito a supressão do *Ugly Spirit* da noção de controle, pois a expressão *Ugly American* já havia sido usada anteriormente em *A revolução eletrônica*, e o controle vinculado a instâncias políticas e conceitos também já haviam aparecido anteriormente em entrevistas, livros e escritos esparsos. O comum entre *Ugly American* e *Ugly Spirit* é o fato do controle ser um fenômeno externo ao indivíduo sobre o qual é exercido.

É preciso observar mais alguns exemplos do que Burroughs nomeia como controle para compreender melhor a noção e sua relação com a linguagem. Uma das formas de controle mais marteladas por Burroughs é o calendário Maia:

> Os antigos maias possuíam um dos mais precisos e herméticos calendários de controle já utilizados no planeta. Um calendário que controlava o que a população pensava e sentia em qualquer dia. (...) O conhecimento do calendário era monopólio de um sacerdote que mantinha a sua posição com o mínimo de efetivo policial e força militar. (...) Um calendário preciso foi essencial para a fundação e manutenção do poder dos sacerdotes[164] (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 38, tradução pessoal).

[163] O espírito tinha uma caveira branca no lugar do rosto, não tinha olhos, e possuía uma espécie de asas. Burroughs reconheceu a forma deste espírito em várias de suas pinturas (cf. MILES, 1992).

[164] "The ancient Mayans possessed one of the most precise hermetic control calendars ever used on this planet, a calendar that in effect controlled what the populace did thought and felt on any given day. (…) Knowledge of the calendar was the monopoly of a priestly who maintained their position with minimal police and military force. (…) An accurate calendar was essential to the foundation and maintenance of the priests power".

Aqui, o controle aparece vinculado a uma técnica específica, que é a utilização de um calendário. Esta técnica funda e mantém o poder dos sacerdotes Maia, ao mesmo tempo em que controla os sentimentos e os pensamentos da população. Neste caso, como em diversas outras vezes em que o termo controle aparece, salienta-se a necessidade de alguém (pessoa ou instituição) manter um monopólio sobre uma técnica, uma informação, um saber, etc. Burroughs ainda acrescenta que a divisão dos dias entre dias festivos, cerimoniais, religiosos e de trabalho, no calendário Maia, é responsável pelo controle tanto da esfera dos sentimentos individuais, quanto do trabalhador Maia. Aqui, mais uma vez, o controle aparece como externo ao indivíduo sobre o qual ele é exercido, não é um produto do próprio indivíduo[165].

No entanto, não se trata meramente de repressão, visto que ele destaca que forças repressivas como a polícia e a força militar são mínimas nestes casos. Ele irá destacar nos pensamentos sobre o controle, uma dimensão também interna ao próprio sujeito "controlado", isto é: se o controle é exercido de uma fonte externa, a sua reprodução se dá internamente no indivíduo, a partir da reprodução de uma conduta obediente a um sistema determinado. Por isso a imagem do vírus é tão importante no pensamento de Burroughs. "Tendo ganho acesso, o vírus utiliza a energia, o sangue, a carne e os ossos do organismo que ocupa para fazer cópias de si mesmo. O modelo de insistência dogmática, nunca proveniente do exterior, gritava ao meu ouvido; 'Não pertences Aqui!'" (BURROUGHS, 1999a, p. 24). O vírus, a imagem do controle para Burroughs, é um invasor externo às produções do próprio sujeito, e, no entanto, se reproduz no próprio sujeito na forma de uma conduta esperada, adestrada, produzida, a partir de técnicas, procedimentos e elementos culturais de uma ordem vigente dada.

Burroughs ainda transpõe o controle do calendário Maia para a realidade de seu tempo: "Agora traduza o calendário maia de controle em termos modernos. Os meios de comunicação de massa, como jornais, rádio, televisão, revistas, formam um calendário cerimonial ao qual todos os cidadãos estão sujeitados. (...) Assim como os sacerdotes Maias, eles podem reconstruir o passado e prever o futuro com base

[165] Existem vários estudos de antropologia e arqueologia que checam a validade científica dos dados que Burroughs expressa sobre a cultura Maia (cf. WILD, 2008). No entanto, conferir a validade científica destas informações não interessa para esta pesquisa, sendo necessário observar como Burroughs desenvolve este pensamento e como produz uma ética a partir de suas elaborações.

estatística, através da manipulação da mídia"[166] (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 44). Para Burroughs, nas sociedades modernas, a mídia possui grande papel neste controle. Ele prossegue no texto elencando algumas formas de se controlar a informação nos meios de comunicação como, por exemplo, a seleção das cartas a serem publicadas nos jornais, a seleção das notícias a serem divulgadas, a posição política do editorial, o *layout* das notícias e dos programas televisivos, etc. Um dos exemplos citados textualmente é o de que, dez anos antes da escrita deste texto, as prisões por drogas na Inglaterra ocupavam as páginas do fundo dos jornais, mas passaram as manchetes principais.

Várias formas modernas são incorporadas por Burroughs a este espectro do controle[167], como a política, a polícia e outras esferas estatais de poder. A medicina e a ciência, de modo geral, também desempenham este papel para ele, pois impõem uma visão de realidade, a ponto de Burroughs se declarar anticientífico[168] (cf. ODIER, 1974). Em alguns momentos, ele simplifica sua análise a respeito do controle:

> A máquina de controle é simplesmente uma maquinaria – polícia, educação, etc. – usada por um grupo no poder para manter-se no poder. Por exemplo, em uma sociedade de caçadores, que só pode ter cerca de trinta pessoas, não há nada que possa ser chamado de uma máquina de controle em operação. (...) Em outras palavras, estratificação, repressão, e você tem uma máquina de controle[169] (BURROUGHS in: MILES, 1992, p. 172).

---

[166] "Now translate the Mayan control calendar into modern terms. The mass media of Newspapers, radio, television, magazines, form a ceremonial calendar to which all citizens are subjected. (…) Like the Mayan priests they can reconstruct the past and predict the future on a statistical basis through manipulation of media."

[167] A visão de Burroughs sobre a prática de controles modernos é muitas vezes acompanhada de uma mania de perseguição que supõe a presença de agentes policiais infiltrados em todo lugar. Sempre à espera da próxima conspiração ou invasão alienígena, este tipo de percepção oscila, sendo mais drástica em períodos agudos do hábito de opiáceos. Em um destes momentos, Burroughs chegou até mesmo a não reconhecer seu amigo Allen Ginsberg, acreditando que ele fosse algum tipo de agente infiltrado.

[168] "Sim, sou definitivamente anti-cientista, porque eu sinto que os cientistas representam uma conspiração para impor um único universo, uma única realidade: o universo dos próprios cientistas. Eles são viciados em realidade. Eles precisam que as coisas sejam tão reais de maneira que possam colocar as mãos nelas" (BURROUGHS in: COHN, 2010, p. 118).

[169] "The control machine is simply machinery – police, education, etc. – used by a group in power to keep itself in power. For example in a hunting society, which can only number about thirty, there´s nothing that could be called a control machine in operation. (..) in other words, stratification, repression, and you have a control machine".

Neste trecho, Burroughs enfatiza o controle como a ação de um grupo que quer instaurar uma relação de poder e, ao mesmo tempo, manter e ampliar este mesmo poder, como no velho calendário Maia. Dá uma ênfase maior ao grupo que executa as técnicas do que ao indivíduo que reproduz a conduta, o que em outras passagens aparece invertido. Entretanto, deixa claro que a ―máquina de controle" só pode existir em sociedades estratificadas e hierárquicas. Situa, no fim do mesmo trecho, que sociedades sedentárias tendem a ter esta maquinaria em operação, enquanto sociedades nômades tendem a não tê-la. Portanto, sua noção de controle, por mais variante que seja no tempo, dos Maias às sociedades modernas, não é uma constante universal da humanidade.

Há também toda uma variação na forma de utilização da palavra controle. Na *routine* ―Benway" (in: BURROUGHS, 2005a), o médico é apresentado como um especialista em controle como sinônimo de técnicas de adestramento e manipulação mental de sujeitos. Perpassam estas técnicas o uso de substâncias psicoativas para tornar os sujeitos passivos, lavagens cerebrais, torturas, aprisionamentos, etc. As próprias drogas podem relacionar-se a uma técnica de controle, tanto na relação da substância com o próprio sujeito, uma relação que anule a vontade da pessoa e a aprisione, quanto na sua utilização para a produção de um tipo de sujeito. Burroughs sabia, por exemplo, que a CIA fez longas pesquisas, com o LSD e outras substâncias, na intenção de buscar uma substância que constituísse o ―soro da verdade".

A todas estas formas de controle, há também uma comparação com os opiáceos. Em *Almoço Nu*, Burroughs alcunha a noção *álgebra da necessidade*[170], que se refere à necessidade de valer-se de algo para que isto não produza uma doença no sujeito, tal como a relação entre a *junk* e a *junk sickness* (cf. BURROUGHS, 2005a). Se, de um lado, pode-se observar que Burroughs singulariza cada substância psicoativa, e traduz o que chamam de ―vício" apenas ao grupo dos opiáceos, de outro, ele estende este domínio para atividades como a política e a polícia e todas as instituições e atividades vinculadas ao controle. Burroughs chega a falar em *addiction* de controle ou *addicition* de poder, por que, para ele, as pessoas que se utilizam de noções como propriedade e

[170] A álgebra da necessidade também é estendida para situações extremas da vida humana, como fome extrema, medo extremo, frio extremo, etc.

nação, por exemplo, dependem do controle para propagar a sua vida, o seu mundo e a sua ordem[171].

> Muitos policiais e agentes de narcóticos são precisamente viciados em poder, em exercitar um certo tipo de poder sobre pessoas indefesas. O tipo mais sórdido de poder: Eu chamo isto de *junk*[172] branca — retidão; eles são direitos, direitos, direitos, e se eles perderem o poder, eles sofrem sintomas de abstinência excruciantes. A imagem que temos de toda a burocracia russa é esta. As pessoas que estão preocupadas exclusivamente com poder e vantagem, isso deve ser um vício. Suponha que eles o percam? Bem, isto tem sido toda a sua vida[173] (BURROUGHS, 1965, Site, tradução pessoal).

Para Burroughs, no entanto, a vida, tanto de quem está do lado do controle quanto de quem ele é exercido, é uma vida morta, uma morte em vida, e por isso também o paralelo com os opiáceos: "Talvez o desconforto intenso causado pela abstinência seja a transição de planta para animal; de um estado sem dor, sem sexo e sem tempo, de volta ao sexo, à dor e ao tempo, da morte de volta à vida" (BURROUGHS, 2005, p. 245). O estado do hábito agudo é um estado de morte, e é este estado de morte em vida que habita todos os que estão sujeitados e os que são *addicted* em controle, como policiais, políticos, alguns médicos e empresários. É contra esta morte em vida que Burroughs se insurge, tendo na literatura uma de suas armas.

Todo este pensamento serve para situar melhor em qual campo as reflexões sobre linguagem de Burroughs estão situadas: "Acredito que o principal instrumento de controle e monopólio, que evita a expansão da consciência, é a palavra controlando o pensamento, o sentimento e os sentidos da multidão humana" (BURROUGHS in: COHN, 2010). A linguagem é um dos mais poderosos instrumentos de controle por que limita a ampliação da consciência, como característica própria de um sujeito singular. A não identidade entre as palavras e as coisas é característica inerente à constituição de

---

[171] Praticamente o mesmo raciocínio de Allen Ginsberg sobre a santíssima trindade dinheiro-poder-propriedade, tal qual apresentada no capítulo 1 deste trabalho.

[172] Esta frase apresenta a palavra *junk* em sua duplicidade, tanto se referindo a opiáceos, quanto a lixo.

[173] "Many policemen and narcotics agents are precisely addicted to power, to exercising a certain nasty kind of power over people who are helpless. The nasty sort of power: white junk, I call it—rightness; they're right, right, right—and if they lost that power, they would suffer excruciating withdrawal symptoms. The picture we get of the whole Russian bureaucracy, people who are exclusively preoccupied with power and advantage, this must be an addiction. Suppose they lose it? Well, it's been their whole life".

uma linguagem, principalmente as alfabéticas, e, nisso, Burroughs vê a supressão de sentimentos e afetos humanos que não estão contidos nas dimensões das palavras.

Burroughs também nota que as palavras e os discursos possuem um efeito, seduzem, podem persuadir, produzem consciência (cf. ODIER, 1974). Não é fortuito que Burroughs cite meios de comunicação como uma das principais máquinas de controle contemporâneas. A mídia, em uma escala ampla, é a produção de um discurso para ser consumido em um nível massivo. O âmbito discursivo é, para Burroughs, o principal âmbito do controle.

Assim, podemos encontrar em Burroughs dois tipos de reflexões dirigidas à linguagem: a relação entre o discurso e realidade e a eficácia do discurso sobre outrem. Segundo Marcel Detienne (2013), historiador entusiasmado pelas leituras de Levi-Strauss, a Grécia antiga, a partir do deslocamento do discurso mágico-religioso[174] da Grécia Arcaica, cada vez mais para o discurso-diálogo[175], deixou uma série de reflexões sobre a relação entre discurso e verdade que ainda deixam marcas no ocidente. A Grécia Antiga, com as reflexões de filósofos e sofistas, inauguraram na história, as duas questões relativas ao pensamento de Burroughs sobre a linguagem. É preciso analisar agora como ele situa estes dois campos de reflexão, e como este pensamento se traduz em uma atitude e em técnicas para a sua elaboração ético-estética.

---

[174] ~~O~~ discurso mágico-religioso é proferido no presente; está imerso num presente absoluto, sem antes nem depois, um presente que, assim como a memória, engloba ‘o que foi, o que é, o que será‘. Se o discurso dessa espécie escapa à temporalidade é essencialmente porque faz parte de forças que estão além das forças humanas, forças que só levam em conta a si mesmas e pretendem um império absoluto. (...) Uma vez que transcende o tempo dos homens, o discurso mágico-religioso transcende também os homens: não é manifestação de uma vontade ou de um pensamento individual, não é expressão de um agente , de um eu” (DETIENNE, 2013, pp. 63-64). O discurso mágico-religioso habita um tempo mítico, e, ao mesmo tempo, é instaurador do real, eficaz, não se separa de um ato, é uma parte da *physis* e é sempre privilégio de uma função sociorreligiosa.

[175] ~~o~~ discurso-diálogo é laicizado, complementar à ação, inserido no tempo, provido de autonomia própria e ampliado para as dimensões de um grupo social” (DETIENNE, 2013, p. 87).

a linguagem é um vírus

Em 1970 foi publicado o seu *A revolução eletrônica*, livro composto pelos textos ―Playback de Watergate para o Jardim do Éden" e ―A revolução Eletrônica". No primeiro texto deste livro, Burroughs formula sua concepção da linguagem como um vírus[176], que ficou ainda mais conhecida após sua amiga Laurie Anderson compor a música ―Language is a virus", na década de 1980.

> A minha teoria de base é que a palavra escrita foi literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada. A palavra não tem sido reconhecida como vírus porque atingiu um estágio de simbiose estável com o hospedeiro... (BURROUGHS, 1994, p. 21)

Neste ensaio, Burroughs apresenta a fala como derivação da escrita a partir da contração de um vírus por símios. O começo da fala e o começo da escrita estariam ligados a este vírus. A escrita é pressuposto de todo discurso humano, por que ela faz o homem ter a noção do encadeamento do tempo[177], o que implica ser capaz de tornar a informação acessível por tempo ilimitado através da escrita. Sem a escrita, não seria possível a palavra falada. Segundo o *beat*, outros animais ―falam e transmitem informações. (...) um velho rato sábio pode saber muito sobre ratoeiras e veneno, mas não é capaz de escrever no *Reader´s Digest* um manual acerca de RATOEIRAS FATAIS NO NOSSO ARMAZÉM, com táticas de coligação contra cães e furões e de neutralização de finórios que nos tapam os buracos com palha de aço[178]" (IDEM, pp. 19-20).

---

[176] Não se trata da primeira vez que esta expressão aparece, mas uma das vezes em que ela aparece com mais ênfase e explicação detalhada.

[177] ―todo conceito de encadeamento do tempo não poderia ocorrer sem a palavra escrita" (BURROUGHS, 1994, p. 20). O conceito de Homem como um ser que encadeia o tempo foi retirado de Kozybski (2000).

[178] Deleuze e Guattari não falam diretamente da escrita como instauração de um encadeamento do tempo e de uma linguagem humana, mas notam a diferença comunicativa de animais, como as abelhas: ―Benveniste nega que a abelha tenha uma linguagem, ainda que disponha de uma codificação orgânica, e *até mesmo se utilize de tropos*. Ela não tem linguagem porquê é capaz de comunicar o que viu, mas não de transmitir o que lhe foi comunicado. A abelha que percebeu um alimento pode comunicar a mensagem àquelas que não o perceberam; mas a que não o percebeu não pode transmiti-lo às outras que igualmente não o perceberam. A linguagem não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo nenhum deles,

Conforme Burroughs, as palavras faladas reportam sempre a unidades pictóricas que não possuem relação apenas de representação com a realidade, mas que, no entanto, não são a própria realidade vivida. Assim, esquecemo-nos de uma característica intrínseca de toda palavra escrita, o fato de elas serem ―imagens" (IBIDEM, p. 20), imagens postas em sequência, imagens em movimento. Burroughs enfatiza a repetição mental que ocorre ao se escrever cada palavra em um sistema alfabético. Por exemplo, quando escrevemos ou lemos a palavra mesa, estamos repetindo uma palavra que é representação do objeto.

Se a escrita é o princípio da palavra falada, é também o princípio de uma relação de autoridade. O início de *A revolução Eletrônica* leva-nos a esta perspectiva: ―No princípio era a palavra e a palavra era Deus e desde então tem permanecido um mistério. A palavra era Deus e a palavra foi carne, dizem-nos. No princípio de quê exatamente esteve essa palavra inicial? No princípio da história *escrita*." (IBIDEM, p. 19). A referência ao ―Gênesis", o mito de criação bíblico do cristianismo, fala do verbo criador do mundo, da palavra como instauração da realidade. No entanto, ao colocar a história escrita em função de Deus, é possível estabelecer uma relação com outro evento.

O Deus judaico-cristão aparece pela primeira vez sob a forma escrita a Moisés no monte Sinai, durante o êxodo dos hebreus do Egito. Deus escreve a sua lei em duas tábuas de pedra e, assim, Moisés pode transmitir as palavras do senhor aos demais hebreus. A escrita é, então, o fundamento da lei divina que governará o mundo, fundamento da transmissão da lei, impressa na Bíblia, e que pode chegar a nós até os dias de hoje.

No pensamento de Burroughs, a relação entre Deus e escrita pode ser compreendida como um princípio de autoridade na própria escrita. De certa forma, Lévi-Strauss também mostra isso em um curto texto chamado ―Lição de escrita", no qual narra uma situação com os indígenas Nambiquara:

> É então que ocorre um incidente extraordinário que me obriga a voltar um pouco atrás. É de imaginar que os Nambiquara não sabem escrever; mas tampouco desenham, com exceção de alguns pontilhados ou ziguezagues nas suas cuias. Porém, da mesma maneira como agi com os Cadiueu, distribuí

visto" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 14). Burroughs vê como fundamento da intermediação entre o segundo e o terceiro, o aparecimento da escrita.

> folhas de papel e lápis com os quais, de início, nada fizeram; depois, certo dia vi-os em traçar no papel linhas horizontais onduladas. O que queriam fazer, afinal? Tive que me render as evidências: escreviam, ou, mais exatamente, procuravam dar a seus lápis o mesmo uso que eu, o único que então podiam conceber (...). A maioria parava por aí; mas o chefe do bando enxergava mais longe. Era provável que só ele tivesse conhecido a função da escrita. Assim, exige de mim um bloco e nos equipamos da mesma forma quando trabalhamos juntos. Não me comunica verbalmente as informações que lhe peço, mas traça no seu papel linhas sinuosas e me mostra, como se ali eu devesse ler a sua resposta (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 280).

Lévi-Strauss relata como o chefe indígena descobriu a função da escrita entre os brancos e reproduziu o ritual para todo o seu bando, dizendo aos demais indígenas que havia participado de uma negociação de objetos. Tratava-se não de conhecimento, ou de uma finalidade intelectual, mas de ~~"a~~umentar o prestígio e a autoridade de um indivíduo – ou de uma função – às custas de outrem" (IDEM, p. 281). Conclui-se com esta história que: ~~"O~~ único fenômeno que acompanhou-a fielmente [a escrita] foi a formação das cidades e dos impérios, isto é, a integração num sistema político de um número considerável de indivíduos e sua hierarquização em castas e em classes. (...) é preciso que todos saibam ler para que este [o poder político sobre os cidadãos] possa afirmar: ninguém deve alegar que desconhece a lei" (IBIDEM).

É possível colocar as reflexões de Burroughs em paralelo com as de Lévi-Strauss, na medida em que, ao reconhecer a escrita como fundação da palavra falada, Burroughs situa um princípio de autoridade na própria escrita. Deus faz verbo, no princípio da história escrita, tal qual Burroughs apresenta, no momento em que se inscreve o Décalogo sagrado em uma rocha. É neste instante que se pode afirmar que todas as ovelhas do senhor não podem alegar desconhecer a sua palavra. No entanto, pela análise de Lévi-Strauss, nota-se o próprio equívoco de Burroughs ao colocar o texto escrito como princípio da palavra falada. Os indígenas Nambiquara são um povo que não possui escrita e, no entanto, falam.

Apesar da ênfase que Burroughs dá ao texto escrito, até por ser sua atividade literária uma lida constante com a escrita, também situa o vírus na palavra falada, palavras que são transmitidas e reproduzidas, repetidas. Toda estrutura gramatical, que depende da palavra escrita, reporta o mesmo sistema de controle às palavras faladas.

Para Burroughs, a linguagem é o principal instrumento de controle, porque as sugestões são palavras, uma ordem é composta por palavras, a persuasão se vale de palavras. Assim, a maioria das máquinas de controle funciona a partir da utilização de uma linguagem (cf. MILES, 1992).

As análises linguísticas de Deleuze e Guattari se aproximam da perspectiva de Burroughs a este respeito[179]. Logo no início de ―Postulados da Linguística", eles afirmam:

> A máquina do ensino obrigatório não comunica informações, mas impõe à criança coordenadas semióticas com todas as bases duais da gramática (masculino-feminino, singular-plural, substantivo-verbo, sujeito do enunciado-sujeito de enunciação etc). A unidade elementar da gramática – o enunciado – é a palavra de ordem (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 12).

Os pensadores franceses mostram, por meio do ensino escolar, umas das máquinas de controle situadas por Burroughs: a linguagem e sua estrutura gramatical, as divisões que uma língua provoca, são coordenadas impostas, formação de uma percepção de mundo. A linguagem é feita para ―obedecer e fazer obedecer" (IDEM). A reflexão de Burroughs a respeito da linguagem como um vírus e principal instrumento de controle a situa em um campo político, tal como também alertam Deleuze e Guattari: ―Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático" (IBIDEM).

Para Burroughs, este aspecto se explicita nas edições de toda a mídia de massas, como já situado. A edição das notícias, bem como a seleção das informações disponíveis por um governo político e os seus discursos, demonstram pouca preocupação com a franqueza, e revelam uma preocupação meramente persuasiva. Neste âmbito, nunca se tem uma verdade particular proferida, nenhum discurso que aspire a verossimilhança (cf. ODIER, 1974; BURROUGHS, 1994; COHN, 2010). Para Deleuze e Guattari, a relação entre linguagem e palavras de ordem pode ser percebida ―nos informes da polícia ou do governo, que pouco se preocupam com a

[179] Deleuze e Guattari citam Burroughs ao decorrer de *Mil Platôs* em várias ocasiões, revelando um gosto especial pelo literato estadunidense. No entanto, o texto que será trabalhado neste momento, ―Postulados da Linguística", não apresenta referências explícitas a escritos de Burroughs, mas suas reflexões podem ser aproximadas, tanto pelo conteúdo da análise, quanto por uma referência comum a estes autores, o livro *Decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler.

verossimilhança ou com a veracidade, mas que definem muito bem o que deve ser observado e guardado" (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 12).

A relação ainda se amplia com a afirmação de que "A palavra de ordem traz sempre uma sentença de morte" (IDEM, p. 54). A sentença de morte aqui é infringida naquele que "recebe a ordem" (IBIDEM), uma morte eventual pela desobediência, ou uma morte que o próprio sujeito causa a si mesmo ao acatar a ordem. Para Burroughs, o controle é a morte em vida, tanto para quem exerce, quanto sobre quem é exercido. Burroughs chama revistas e jornais como *Times*, *News Magazine* e políticos de "Sacerdotes Modernos"[180] (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 44, tradução pessoal). "Os sacerdotes postularam e fundaram um universo hermético de que eram os controladores axiomáticos. Ao fazê-lo tornaram-se Deuses que controlavam o universo conhecido. Tornaram-se o Medo e a Dor, a Morte e o Tempo" (BURROUGHS, 1994, p. 84). Os sacerdotes são a própria Morte, pela vida estreita e fechada que levam, e também são transmissores de uma morte em vida, uma sentença de morte.

A linguagem é um elemento político. Marcel Detienne (2013) mostra isso ao situar que uma concepção de discurso e a utilização de um tipo específico de discurso dependem de estruturas sociais e políticas de uma época[181]. Assim, na Grécia antiga, a noção de verdade (*Alétheia*[182]), que era parte inerente de um discurso situado no tempo mítico dos deuses, tornou-se laicizada e parte constitutiva da reflexão filosófica[183]. Para um simples deslocamento como este ocorrer "foi preciso que se produzisse um

---

[180] "modern priestly".

[181] Ainda segundo Detienne, "a língua veicula noções, de que o vocabulário é mais sistema conceitual que léxico, de que as noções da linguagem remetem a instituições, ou seja, a esquemas diretivos, presentes em técnicas, modos de vida, relações sociais, processos discursivos e de pensamento" (DETIENNE, 2013, p. XI).

[182] Um exemplo dessa *Alétheia* mágica da Grécia arcaica pode ser visto no discurso do poeta: "Funcionário da realeza ou decantador da nobreza guerreira, o poeta é sempre um 'Mestre da Verdade'. Sua 'Verdade' é uma 'Verdade' assertórica: ninguém a contesta, ninguém a demonstra. 'Verdade' fundamentalmente diferente de nossa concepção tradicional, *Alétheia* não é a concordância entre a proposição e seu objeto, tampouco a concordância de um juízo com os outros juízos; não se opõe à 'mentira'; não há 'verdadeiro' em face do 'falso'. A única oposição significativa é entre *Alétheia* e *Léthe*. Nesse nível de pensamento, se o poeta é realmente inspirado, se seu verbo se fundamenta num dom de vidência, seu discurso tende a identificar-se com a 'Verdade'" (DETIENNE, 2013, p. 29).

[183] "*Alétheia* torna-se uma potência mais estritamente definida e mais abstratamente concebida: ela simboliza ainda um plano do real que assume a forma de uma realidade intemporal, que se afirma como o Ser imutável e estável, uma vez que *Alétheia* se opõe radicalmente a outro plano de realidade, o que é definido por Tempo, Morte e *Léthe*. (...) tende cada vez mais a tornar-se uma espécie de prefiguração religiosa do Ser e mesmo do Uno, uma vez que se opõe de modo irredutível ao mutável, ao multiforme, a tudo que é duplo" (DETIENNE, 2013, pp. 146-145).

fenômeno importante: a laicização do discurso, cujas relações com o advento de novos laços sociais e de estruturas políticas inéditas são inegáveis" (DETIENNE, 2013, p. 159). Todo tipo de utilização discursiva de uma sociedade está interligado às formas de funcionamento, às relações de poder, às práticas de sociabilidade desta sociedade.

A linguagem também é parte integrante daquilo que consideramos uma cultura. Se vasculharmos os estudos antropológicos a respeito do que seja a própria cultura, veremos a linguagem presente em uma das primeiras definições do antropólogo inglês Edward Tylor (2005), um dos que iniciou a formulação da disciplina. Em seu texto ―A ciência da cultura", já existe um esboço de que a linguagem é parte da cultura. Perpassando a antropologia, talvez uma das formas mais acabadas do que seria a relação entre linguagem e cultura esteja em Lévi-Strauss[184], que define a cultura como circulação de bens, palavras e mulheres (cf. LÉVI-STRAUSS, 2003). Não só a linguagem, mas a forma de circulação das palavras está no cerne de cada cultura.

Neste âmbito político e cultural da linguagem, algumas palavras das línguas ocidentais mereceram uma atenção especial de Burroughs: O *É* da identidade; os artigos definidos *O*, *A*, *OS*, *AS* e todo conceito *Ou/Ou*. Sobre os artigos definidos, afirma a necessidade de nos afastarmos deles eticamente, e abolir da língua a aplicação do uno, que engloba expressões como *O Deus*, *O Universo*, *O caminho*, *O certo*, *O errado*; para se pensar no múltiplo. De todo conceito *Ou / Ou* [Or / Either], afetado pelas leituras Korzybski, sinaliza que devem ser arruinadas as separações como verdadeiro ou falso, e físico ou mental. Quanto ao *É* da identidade:

> Ora sejas tu o que fores, não é um ‗animal, não é um ‗corpo' (...). O é da identidade compreende sempre a implicação disso e de mais nada e compreende também a afectação de uma condição permanente. Permanecer assim. Toda apelação pressupõe o É da identidade (BURROUGHS, 1994, p. 88).

[184] A própria forma de investigação antropológica de Lévi-Strauss nos remete à linguagem como elemento cultural. Em *A outra face da lua*, relata que em meio a uma pesquisa sobre a noção de trabalho, verificou que, nas populações estudadas por etnólogos, não havia palavra que designasse ―trabalho" e, quando havia, ela não coincidia com o seu emprego em francês. Assim, conclui que ―ali onde nós temos uma palavra, talvez outra cultura tenha várias" (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 39). Portanto, para se realizar uma pesquisa relativa à cultura de diferentes povos, ―evidentemente, se tem que começar pela linguística" (IDEM).

O verbo ser é um dos aspectos da língua que Burroughs ataca primordialmente. Marcel Detienne situa que a discussão sobre o verbo ser já estava marcada na antiguidade grega, descrevendo as funções do verbo.

> Nos dados da linguagem, tem-se, em primeiro lugar, que a língua grega possui um verbo ―ser", o que – conforme nota E. Benveniste – não é absolutamente uma necessidade de todas as línguas. Além disso, o grego o emprega de modos interessantes: confere-lhe uma função lógica, de cópula. O verbo ―ser" é um verbo com a maior extensão que qualquer outro, verbo que pode tornar-se uma noção nominal e até mesmo seu próprio predicado. É nessa situação linguística que se apresenta a questão das relações entre discurso e realidade. (...) Ser tem significado único, irredutível. Sendo um substantivo Uno, significa necessariamente uma coisa Una. Sua unicidade abole a diversidade das significações, a pluralidade dos predicados (DETIENNE, 2013, pp. 151-152).

Burroughs reflete sobre esta palavra de forma próxima, apontando que o verbo encerra o sujeito em uma substância fixa: ―A palavra SER em inglês encerra, tal como um vírus, a sua mensagem pré-codificada de dano, o imperativo categórico da condição permanente. Ser corpo, não ser outra coisa, permanecer corpo. Ser animal, não ser outra coisa, permanecer animal" (BURROUGHS, 1994, p. 89). Segundo Burroughs, o É da identidade ampliou o seu controle com a introdução dos passaportes e da fiscalização de identidades após a I Guerra Mundial. ―Quem quer que vós sejais, não sois rótulos verbais no vosso passaporte, como não sois a palavra ‗vós próprios'. Portanto deveis estar prontos em qualquer altura para provar que sois o que não sois"(IDEM, pp. 89-90). Burroughs propõe inclusive a invenção de uma nova língua que suprima a existência do verbo ser[185].

A postura de Burroughs se volta contra a constituição de uma identidade. Toda sua crítica à linguagem apresenta também um aspecto ético: trata-se da elaboração de um saber singular sobre vírus e palavras, conectado a uma atitude que se volta contra a compreensão do sujeito como substância.

[185] Na Grécia antiga, o sofista Lícofron, possivelmente um discípulo de Górgias, elabora discursos e falas que suprimem o verbo ser. ―Licofron usa (e abusa, aos olhos de Aristóteles) de expressões compostas e fala, por exemplo, do ‗céu-com-muitos-aspectos' e de ‗terra-com-altos-cumes'. Não há aqui maneirismo ou preciosismo, mas vontade de elaborar uma retórica em que o verbo *ser* se elida, em que a proposição predicativa se desloque. Lícofron reduz assim a um bloco, com um único nome, o que a lógica distinguirá em sujeito e predicado, a metafísica em substância e acidente. (...) o que quer é apresentar as coisas de uma só vez no seu feixe de aspectos" (ROMEYER-DHERBEY, S/D, p. 55).

Pode-se notar isto no livro *Con William Burroughs: conversaciones privadas con un genio moderno*, organizado por Victor Bockris (1998) a partir de conversas gravadas entre Burroughs e alguns amigos, como Mick Jagger, Keith Richards, John Giorno, Patti Smith, Andy Warhol e Allen Ginsberg, na casa do próprio Burroughs durante a década de 1970. Uma conversa entre Burroughs, Bockris e a escritora e crítica de arte Susan Sontag apresenta relevância para esta discussão. Nesta conversa, Bockris pergunta a Sontag se ela acredita ser mais difícil ser uma mulher naquela época, nos Estados Unidos, do que em épocas passadas. Sontag responde que é mais difícil ser uma mulher do que um homem em qualquer local e qualquer circunstância. Burroughs rapidamente atravessa a conversa e afirma: ―Eu creio que é condenadamente duro ser qualquer coisa[186]" (BURROUGHS in: BOCKRIS, 1998, p. 90). Burroughs não se refere, nesta situação, a nenhum fato sobre as mulheres[187], mas se volta contra o ser, enquanto essência, substância do sujeito ou identidade. Querer *ser* qualquer coisa – o homem em seu modelo social estabelecido, ou a mulher em seu modelo estabelecido – é uma condenação.

É também deste modo que Burroughs se relaciona com o próprio mundo gay. No prólogo de *Junky,* relata que após terminar o curso de literatura inglesa em Harvard conheceu alguns homossexuais ricos da *cena gay* internacional, e que vislumbrou ali um modo de vida; no entanto, cansou-se muito rápido do que chama de ―a ceninha" (cf. BURROUGHS, 2005). Em outras passagens de *Junky*, afirma que nada o deprime mais

[186] ―Yo creo que es condenadamente duro ser cualquier cosa."

[187] Em suas biografias, relata-se sempre um lado misógino de Burroughs. Costumava lançar críticas diretas às mulheres, afirmando, por exemplo, que um dos grandes problemas da família é que ―as crianças são criadas por mulheres" (BURROUGHS in COHN, 2010, p. 170). Estas questões apresentam dois lados: um deles é de que sua agressão às mulheres está sempre vinculada a um modelo de mulher, no caso do exemplo dado, a mãe. De outro, em sua vida, durante o tempo em que se relacionou fortemente com Brion Gysin e Ian Sommerville (formando um círculo gay masculino), realmente preferiu ficar distante de mulheres, não gostando de tê-las em seu grupo, e desferiu diversos tipos de comentários e misóginos. Barry Miles diz a Victor Bockris que: ―Essa é uma das razões básicas para que eu não passasse muito tempo com Bill durante os anos 1960. Na realidade, ele queria rodear-se de uma sociedade completamente masculina, o que conseguiu fazer, pelo menos em Londres" (MILES in: BOCKRIS, 1998, p. 89). No entanto, Burroughs altera este tipo de relação ao se estabelecer em Nova York novamente, durante a década de 1970. Ali conheceu uma série de mulheres com quem passou a conviver cotidianamente e que foram grandes amigas, como Susan Sontag, a escritora Regina Weinreich, a poetisa Anne Waldman e a também poetisa e roqueira rebelde Patti Smith. Burroughs fez questão de assistir vários de seus shows na casa noturna CBGB, onde o punk rock estadunidense começou. Patti, em encontros com Burroughs, costumava cantar para ele, e ele adorava a sua voz. Regina Weinreich relata que: ―Diziam que ele tinha problemas com as mulheres. Mas eu tinha uma ótima relação com ele. Talvez ocorreu assim porquê não era uma relação com distinção de gênero. Gostava de trocar receitas com ele" (WEINREICH in LEYSER, 2009). Conhecendo estas mulheres, Burroughs se transformou, passando para outro tipo de relação.

do que ir a um bar gay, e ainda que nada lhe dá mais arrepios do que bichas [*fags*], isto porque ―O ser humano vivo saiu desses corpos há muito tempo, porém algo se mudou para dentro deles quando o locatário original os deixou" (IDEM, p. 136). A questão de Burroughs com estes espaços é que ali ele via algo como uma massa homogênea, um lugar de identidade gay, que era exatamente aquilo do que ele queria se afastar em busca de afirmar o sexo a partir de relações, como as que teve com seus amigos.

No documentário de Yony Leyser (2009), *William S. Burroughs: a man within*, Peter Weller, ator conhecido tanto por interpretar o robocop quanto por interpretar William Lee em *Naked Lunch* (de David Cronenberg), relata que uma vez viu uma entrevista em que Burroughs foi perguntado sobre o que pensava do movimento gay por direitos. Sua resposta foi: ―Nunca fui gay em nenhum momento da minha vida, nem participei de movimento algum" (cf. LEYSER, 2009). Ao afirmar que nunca foi gay, não queria dizer que não transava com homens, mas que não estava interessado em direitos, nem em uma identidade homossexual. O mesmo Peter Weller também revela que Burroughs foi um dos primeiros estadunidenses a afirmar publicamente naquele país que era um *Queer*, quando o assunto ainda não estava em voga, e quando certamente ainda era perigoso. No mesmo documentário, Victor Bockris também relata este posicionamento de Burroughs. É preciso relembrar aqui uma coisa já sinalizada no capítulo anterior: as relações entre pessoas do mesmo sexo, nos Estados Unidos, corriqueiramente eram englobadas em torno do termo *Dope*, o sujeito monstruoso do ponto de vista moral. Neste clima, afirmar uma diferença que vai contra o *dope* foi uma atitude corajosa.

Queer é a palavra da época da juventude de Burroughs para designar alguém que fazia sexo com uma pessoa do mesmo sexo que o seu; pode ser traduzida literalmente por estranho. Burroughs gostava muito dessa palavra, exatamente por sentir que ela deixava um espaço mais aberto de relações possíveis. Nunca a abandonou. Um de seus livros, escrito logo após *Junky*, mas publicado somente em 1985, recebe este nome. Ainda no mesmo documentário, o cineasta estadunidense John Water afirma que a cultura gay era estranha a Burroughs, que ele nunca se viu com uma identidade homossexual, mas também que, se ele não participou de uma cultura gay, certamente formou uma rebeldia gay (cf. LEYSER, 2009).

O livro *Wild Boys*: *A book of the dead*[188], de 1969, expressa bem esta postura de Burroughs. Os garotos selvagens, personagens que nomeiam este livro, são jovens *queer* rebeldes e guerreiros. Lutam contra a ordem do mundo e são perseguidos como indesejáveis; fumam haxixe e maconha, usam tangas cor de arco íris, sandálias e capacetes de aço, e possuem um enorme frenesi sexual. Burroughs, em algumas passagens, os coloca como animais selvagens cerrando os dentes prontos para a caça, conversando por grunhidos e sorrindo. Nas palavras do livro:

> Temos a intenção de destruir a máquina policial e todos os seus registros. Temos a intenção de destruir todos os sistemas verbais dogmáticos. A unidade familiar e sua expansão cancerosa em tribos, países, nações. Vamos erradicar as suas raízes vegetais. Nós não queremos mais ouvir a família que fala, a mãe que fala, o pai que fala, o policial que fala, o padre que fala, o país que fala ou o partido que fala. (...) Já ouvimos merda suficiente[189] (BURROUGHS, 1992, pp. 139-140, tradução pessoal).

Os garotos *queer* de Burroughs sãos jovens selvagens avessos a regulações familiares e tudo aquilo que consideram suas ramificações cancerosas. Estes exemplos revelam uma conexão entre a reflexão sobre a linguagem e ética. Um cuidado na escolha das palavras, como no caso da opção pela palavra *queer*, mesmo em um momento em que o uso desta palavra poderia soar *démodé*. Tratava-se de afirmá-la, para trazer à tona uma outra ética.

---

[188] O livro também presta uma homenagem a Jean Genet, dando o nome –*The miracle of the rose*", também título de um livro de Genet, a um de seus capítulos.

[189] –We intend to destroy the Police machine and all its records . We intend to destroy all dogmatic verbal systems. The family unit and its cancerous expansion into tribes, countries, nations will eradicate at it vegetable roots. We don´t want to hear any more family talk, mother talk, father talk, cop talk, priest talk, country talk or party talk. To put it country simple we have heard enough bullshit"

efeitos da linguagem

Uma das chaves de compreensão para a linguagem como um vírus pode ser encontrada em um texto chamado ―Word authority more habit forming than heroin" [―A autoridade da palavra forma mais hábitos que a heroína"], presente na coletânea *The Burroughs File*, lançada pela primeira vez em 1984 e que reúne textos curtos escritos ao longo da década de 1970 enviados para pequenas publicações *underground* pelo mundo todo. Esse texto se inicia com as palavras do título, afirmando que a autoridade das palavras forma hábito. Hábito aqui, não remete a um hábito qualquer, mas ao hábito do *junkie*, apontando para a formação de um tipo de conduta por meio das palavras. O uso das palavras, para Burroughs, apresenta um hábito expresso em uma conduta esperada pela ordem estabelecida. As pessoas passam a necessitar desta conduta, tal qual o *junkie* necessita da heroína. Aparece, portanto, uma relação de controle, um fator externo, o vírus da linguagem, que é reproduzido no interior do sujeito. ―Bem, naturalmente palavras são ordens, comandos. Elas formam moralidades, normas de conduta, isso é meio evidente. (...) [coloca as pessoas] na linha" (BURROUGHS in: LOPES, 1996, pp. 80-81).

Ao afirmar que a linguagem atua como uma droga[190], como a heroína, Burroughs mostra que a mudança de percepção, a alteração da consciência e os deslocamentos de intensidades e velocidades, não são características específicas das substâncias psicoativas[191]. Estas podem fazê-lo de uma forma singular, própria, mas outras dimensões da vida também produzem estes efeitos, como a linguagem.

Neste sentido, essa reflexão pode se voltar para a relação entre linguagem e realidade; Burroughs afirma algumas vezes que a linguagem revela a loucura de que todo homem participa, porque as palavras não são mais do que abstrações e devaneios (cf. Burroughs, 1994). Esta visão pode ser melhor compreendida se lembrarmos que Burroughs entende a realidade através do lema de Hassan i Sabbah ―nada é verdade,

---

[190] Esta relação é bastante recorrente, aparecendo em outros momentos além do texto citado.

[191] Se pensarmos nos *beats* de modo amplo, as experiências religiosas também estão situadas neste âmbito, como já apontado anteriormente no Capítulo 1. Ao final de sua vida, Burroughs também aproxima as relações de amor a substâncias psicoativas, como se nota nas últimas palavras escritas em seu diário: ―O amor é o anestésico mais natural do mundo" (BURROUGHS, 2000, contracapa, tradução pessoal).

tudo é permitido", o que para ele implica dizer que tudo é uma ilusão, portanto, todas as ilusões são permitidas (cf. ODIER, 1974). Ele vê a realidade como uma produção de múltiplas ilusões em tensão, e vê os discursos como parte de uma alucinação em grande escala que é inerente à vida humana.

O pensamento sobre a relação entre linguagem e drogas também pode se voltar para o fato de Burroughs considerar a eficácia da linguagem nas pessoas como produtora de consciência. Não só pela relação intrínseca entre linguagem e a realidade, mas pela utilização que se faz dela ao proferir um discurso. Burroughs chega a utilizar expressões como "algumas combinações de palavras podem produzir doenças e perturbações mentais graves" (BURROUGHS, 1994, p. 70). Mas ele amplia a eficácia que as palavras podem ter sob a conduta de um indivíduo:

> Imagens e palavras são instrumentos de controle usados pela imprensa diária e por revistas de notícias como *Time*, *Life*, *Newsweek*, e os seus homólogos ingleses e Continentais. Claro que, um instrumento pode ser usado sem o conhecimento da sua natureza fundamental ou suas origens. (...) O estudo de línguas hieroglíficas[192] nos mostra que a palavra é uma imagem... a palavra escrita é uma imagem[193] (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 59).

Burroughs afirma a palavra escrita como sendo originalmente uma imagem, a partir de seus estudos de línguas com escrita hieroglífica, principalmente a dos Maias. Aponta que as imagens possuem um efeito sobre as pessoas e, como as palavras, são também instrumento de controle. As imagens dos jornais e revistas referem-se tanto às palavras escritas, que são imagens, quanto às próprias imagens a serem inseridas nestas mídias. É preciso lembrar que um dos exemplos que Burroughs utiliza para se referir aos controles modernos são os *layouts*, tanto de jornais, quanto de programas

[192] Burroughs atenua as relações de autoridade e controle em línguas que são hieroglíficas. Para ele, um hieróglifo que seja uma rosa, por exemplo, não necessita da repetição mental que é necessária ao se ler a palavra rosa. Ao mesmo tempo, uma linguagem pictórica que expresse uma palavra como rosa, reporta mais ao objeto do que a representação abstrata "rosa". Menciona o mesmo em relação ao chinês. É possível afirmar que linguagens baseadas em ideogramas, como o chinês e o japonês, dão vez a uma subjetividade relativa ao uso das palavras diferenciada e revelam uma forma diferente de ver o mundo. O Kanji japonês para chuva, por exemplo, é expresso com o símbolo "雨", e tenta passar uma imagem do acontecimento-chuva, os pingos da chuva estão retratados nos quatro traços diagonais no centro da imagem. Existe uma similitude entre palavras e coisas maior do que a palavra escrita chuva expressa em português.

[193] "Images and Word are instruments of control used by the daily press and by such news magazines as *Time, Life*, *Newsweek*, and their English and Continental counter-parts. Of course, an instrument can be used without knowledge of its fundamental nature or its origins. (…) The study of hieroglyphic languages shows us that a word is an image… the written word is an image".

televisivos. O *design* de uma notícia, as cores utilizadas, a forma como se coloca uma imagem, como uma foto foi tirada, todos estes detalhes mínimos podem trazer dimensões diferentes de impacto sobre o sujeito que as recebe.

Agregando as imagens como instrumento de controle, Burroughs também lembra que o marketing e a publicidade são máquinas de controle que visam produzir uma consciência que compre um produto: a Coca Cola, realiza campanhas e propagandas para se produzir consciências que comprem Coca Cola (cf. MILES, 1992).

Destaque-se, aqui, a referência à palavra e à imagem como *instrumentos* de controle. Se, para Burroughs, as palavras também constituem uma ―realidade própria", exercendo um controle por si próprias, a dimensão de instrumento amplifica suas análises. Existe uma dupla realidade das palavras, uma que se refere a sua existência e ação por si, e outra que diz respeito à forma como ela é utilizada para exercer o controle.

Burroughs também volta a atenção para os detalhes e minúcias que permeiam a comunicação. O efeito provocado por um discurso não depende somente da inteligibilidade de seu conteúdo; o tom e o timbre da voz de uma pessoa, os ruídos do ambiente, todos os detalhes de uma sonoridade provocam alterações de percepção, produções de consciência (BURROUGHS, 1994, p. 52). Assim, por exemplo, ―Sons de tumulto podem produzir[194] um tumulto real em uma situação deste tipo[195]" (BURROUGHS,1976, p. 21). Para Burroughs, sons de revolta e tumulto em um ambiente, têm a possibilidade de produzir estas sensações nas pessoas que circulam no ambiente. Da mesma maneira, outros tipos de ruído, outros tipo de sons, toda possível sonoridade será recebida de forma diferente em um sujeito, e pode produzir neste sujeito características da estética deste espectro sonoro.

[194] A banda alemã *Atari Teenage Riot* afirma se valer da afirmação de Burroughs para constituir uma estética de revolta que consiga produzir revolta nas pessoas. Um vídeo de um show da banda em espaço público, em 01/05/1999, mostra o som da mistura entre eletrônico e guitarras distorcidas e os berros de ―revolution" e ―fuck the Police" em simultâneo a uma multidão enfurecida que coloca a *polizei* alemã para correr em uma verdadeira guerra urbana. O vídeo pode ser conferido em: https://www.youtube.com/watch?v=xjO4GMGd7xI#t=128 (consultado em 05/11/2013). Uma entrevista com o vocalista Alec Empire relatando o caso e a influência de William Burroughs na estética da banda pode ser vista no site do fanzine alemão *Underdog*: http://www.underdogfanzine.de/atari-teenage-riot/ (consultado em 05/11/2013).

[195] ―Riot sounds effects can produce an actual riot in a riot situation"

É neste sentido que Burroughs declara que a música é poderosa: "A música é extremamente importante. Todo mundo mulçumano é praticamente controlado pela música. Certos tipos de música tocados em certos momentos, e a associação com a música, são muito poderosos[196]" (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 33).

A associação entre linguagem e seus efeitos de sedução, condução de consciências e sua relação com as drogas não é uma novidade histórica. Já existia na Grécia Arcaica no âmbito do pensamento mítico:

> O que é afinal a "persuasão"? No pensamento mítico, *Peithó* é uma divindade onipotente, tanto sobre os deuses quanto sobre os homens; só a Morte pode resistir-lhe. *Peithó* dispõe dos "artilégios com palavras de mel"; tem o poder de enfeitiçar; confere "doçura mágica às palavras; reside nos lábios do orador". No panteão grego, *Peithó* corresponde ao poder do discurso sobre outrem; no plano mítico, traduz o encanto da voz, a sedução do discurso, a magia das palavras. Os verbos *thélgein, térpien* os vocábulos *thelktérion, phíltron, phármakon* a definem no plano do vocabulário (DETIENNE, 2013, pp. 67-68).

Peithó, no discurso mágico-religioso da Grécia Arcaica, refere-se à potência do discurso, seu aspecto mágico, sua sedução sobre aquele que o recebe. Das palavras gregas que o caracterizam, nota-se o vocábulo *phármakon*, a expressão do discurso como medicamento, veneno, como droga. As palavras emitidas possuem o poder de desempenhar tais efeitos sobre outrem.

Este tipo de reflexão também aparece na sofística[197], já na Grécia Antiga. O cerne das reflexões dos sofistas sobre o mundo e a existência é bem próximo do pensamento de Burroughs. Ali, já havia uma discussão sobre o as palavras não terem

---

[196] "Music is extremely important. The whole Moslem World is practically controlled by music. Certain music played at certain times, and the association with music is the one of most powerful".

[197] "Os sofistas, depois de Heráclito, caíram na conta de que a gramática não era neutra, que a maneira de dizer implica uma maneira de pensar. A estrutura do falar filosófico articula-se de acordo com os pressupostos da metafísica clássica, e o ponto essencial deste pacto encontra-se no verbo *ser* que está na junção do lógico (como teoria da linguagem) e do ontológico (como teoria do ser)" (ROMEYER-DHERBEY, S/D, p. 53).

uma relação de identidade com as coisas, de uma realidade mutável e uma crítica à noção do *ser*[198].

Górgias[199] apresenta várias reflexões a respeito do poder que um discurso exerce sobre alguém. Em *Elogio de Helena,* defende Helena de Tróia[200], o grande exemplo de mulher pérfida grega, da acusação de adultério. Neste texto, apresenta o discurso como

> um senhor soberano que, com um corpo diminuto e quase imperceptível leva a cabo acções divinas. Na verdade, ele tanto pode deter o medo como afastar a dor, provocar a alegria e intensificar a compaixão. Que isto é mesmo assim, vou-o demonstrar. É necessário, porém, que eu o demonstre também à opinião dos ouvintes. Eu concebo e designo igualmente toda a poesia como um discurso com ritmo. Um temor reverencial, uma comovida compaixão e uma saudade nostálgica insinua-se nos que a ouvem. Por intermédio das palavras, o espírito deixa-se afectar por um sentimento especial, relacionado com sucessos e insucessos de pessoas e acontecimentos que nos são alheios. (GÓRGIAS, 1993, p. 43)

Para Górgias, o discurso tem um corpo próprio, podendo causar sensações e intensificar outras já existentes. Cita também a poesia – que, na Grécia, era falada, lida e cantada e podia ser acompanhada de instrumentos musicais – como discurso ritimado. Burroughs está próximo destas concepções ao entender que as sonoridades também podem produzir efeitos, causar temor, revolta, angústia, saudade, calma, sossego. Claro que Burroughs tem em sua reflexão uma articulação própria, sua mística particular, sua

---

[198] Em Górgias: ―Na verdade, é com a palavra que identificamos algo, mas a palavra não é nem aquilo que está à vista nem o ser: logo, aos que nos rodeiam, não comunicamos o ser mas sim a palavra, que é diferente das coisas visíveis. (...) E também não é possível dizer que, tal como os objectos visíveis e audíveis têm existência própria, do mesmo modo a palavra, de forma que a partir do mesmo objecto real e existente se poderiam comunicar os objectos reais e existentes. Na verdade, disse ele, ainda que a palavra tenha existência própria, ela é, todavia, diferente dos demais objectos com existência própria, e os corpos visíveis diferenciam-se consideravelmente das palavras; na verdade, o objecto visível é apreendido por um órgão, enquanto a palavra o é por outro. Logo, a palavra não indica a maioria dos objectos reais, tal como nenhum deles revela a natureza dos outros" (GÓRGIAS,1993, pp. -36).

[199] Nasceu na Sicília, em Leontinos, entre 485 e 480. Seu irmão Heródicos era médico. O sofista ganhou vários atenienses para seu ensino como Crítias, Alcibíades e Tucídides (cf. ROMEYER-DHERBEY, S/D).

[200] De acordo com a mitologia, Helena seria uma das mulheres mais belas da Grécia e filha de Zeus. Górgias propõe ―ilibá-la contra o parecer da tradição, que a apontava como culpada da guerra de Tróia por ter abandonado o marido, seduzida pelas palavras de Páris, também ele seduzido por ela (...)" (cf. GÓRGIAS, 1993, p. 40).

relação com o discurso de Hassan i sabbah, que ao mesmo tempo, distancia suas análises das de Górgias.

Górgias acrescenta:

> Relação idêntica possuem a força do Discurso em ordem à disposição do espírito e a prescrição dos medicamentos [*phármakon*[201]] para a saúde do corpo. Na verdade, assim como certos medicamentos expulsam do corpo certos humores, suprimindo uns a doença e outros a vida, do mesmo modo, de entre os discursos, uns há que inquietam, outros que encantam, outros que atemorizam, outros que incutem coragem no auditório, outros ainda que, mediante uma funesta persuasão, envenenam e enfeitiçam o espírito. (IDEM, p. 45)

O discurso é da ordem do *pharmakón*, atua no espírito, como estes atuam no corpo. Causa inquietação e altera a percepção do mundo. Pode tanto atuar de forma agradável, incutindo coragem, causando encantamento, como podem envenenar e enfeitiçar. É preciso destacar que Górgias realiza esta análise para afirmar a sua arte retórica, para mostrar o seu bem.

> Com efeito, a Sofística e a Retórica, que surgem com a cidade-Estado grega, são formas de pensamento fundamentalmente centradas no ambíguo, tanto porque se desenvolvem na esfera política, que é o mundo da ambiguidade, quanto porque se definem como instrumentos que, por um lado, formulam a teoria, a lógica da ambiguidade num plano racional e por outro, permitem agir com eficácia nesse mesmo plano de ambiguidade. Os primeiros sofistas, os que precedem a brilhante geração do século V, afirmam-se como especialistas da ação política: são homens que têm uma espécie de sabedoria próxima à dos Sete Sábios, —habilidade política e inteligência prática". (DETIENNE, 2013, p. 128)

Se o mundo é o reino do ambíguo, se o discurso possui tais forças, e se as palavras não reportam às coisas a que elas se referem, a retórica busca formular técnicas de ação de acordo com esta realidade dada. Aprofunda a persuasão e reflete sobre como

[201] A edição disponível pela Colibri é bilíngue, em grego e português. Ali, pode-se observar que no texto original em grego o termo utilizado por Górgias é φαρμάκων (*pharmakón*). A opção da tradução pela palavra medicamento não transparece o caráter dúbio do vocábulo grego, uma substância capaz de suprimir humores, a doença ou a vida. A reflexão será conduzida pelo termo *Pharmakón* devido a esta consideração.

se redigir um discurso com arte, caindo em um aspecto técnico. Esta forma será a conduta para se viver no mundo desta reflexão, é uma ética que elabora estas técnicas a partir desta constatação prática do mundo.

Burroughs reflete sobre os aspectos da linguagem, sobre seus efeitos sobre as pessoas, o seu controle e sua utilização como instrumento, para elaborar uma ética que seja diversa destes aspectos. Para ele, a linguagem condiciona, o controle cria condutas esperadas, mas o sujeito não é de todo passivo. É preciso recusar o que foi produzido em você para com isso elaborar uma vida outra.

experimentações

É neste contexto de análise que é possível compreender a emergência das experiências literárias de Burroughs. Da emergência dos *cut-ups*, das *routines*, de seus CDs e LPs de áudio, como *Dead City Radio*, ou o *Thansksgiving Prayer*, ambos gravações de leituras de textos seus, com arranjos e experimentações musicais e sons estranhos, compostos por guitarristas como John Cale, da banda Velvet Underground, e Kurt Cobain, do Nirvana.

Em *A revolução eletrônica*, Burroughs chega a situar os *cut-ups* como um arma revolucionária[202], falando de sua experiências com colagens de sons em gravadores de áudio. O *cut-up* não é uma prática que Burroughs desenvolveu apenas literariamente, mas também o fez com fotos e áudios.

As experiências com áudios e gravações devem muito à parceria de Burroughs e Ian Sommerville[203], que se valia de suas habilidades com a eletrônica. Burroughs já realizava alguns experimentos desse tipo, mas foi a partir do caso Watergate que essas experiências se ampliaram e foram refletidas em *A revolução eletrônica*. O caso Watergate ocorreu em junho de 1972, nos EUA. Neste episódio, cinco pessoas foram presas por tentar instalar gravadores e fotografar documentos na sede do Partido Democrata, no complexo Watergate. Ficou comprovado que o caso estava relacionado ao Partido Republicano e à Casa Branca. O presidente dos Estados Unidos no período era Richard Nixon.

---

[202] Quando Burroughs fala em revolução ele se refere a uma transformação nos âmbitos dos costumes e nunca a uma tomada de poder. Refere-se, também, a uma ação tática que seja rápida, veloz e específica, dividida em 3 formas: ⊣. Disrupt [romper] 2. Attack [atacar] 3. Disappear [desaparecer]" (BURROUGHS in: ODIER, 1973, p. 101). Segundo ele, estas formas não precisam seguir uma sequência. Se pensarmos no mundo de hoje, a combinação destas três formas lembram um pouco a tática Black Block. Esta tática, presente já no movimento antiglobalização , consiste em pessoas trajadas de preto, e com os rostos cobertos por blusas, bandanas e outros acessórios, protegerem outros manifestantes de ações policiais além de atacarem e quebrarem propriedades privadas e estatais como bancos, empresas, prédios estatais como assembleias e prefeituras, cabines e carros de policiais, etc. Neste sentido, as pessoas rompem como uma ordem vigente, atacam vitrines de bancos, carros e postos policiais e prédios estatais (outro significado da palavra *disrupt* é quebrar), e desaparecem sob suas máscaras negras e suas ações sem identidade. Para uma análise sobre a tática Black Block, ver: AUGUSTO,2013

[203] Nasceu em 1940 e foi técnico em eletrônica e programador. Conheceu Burroughs na França, no período em que o escritor morou no *beat* hotel, tornando-se seu namorado. Participou do desenvolvimento da Dream Machine, com Burroughs e Gysin. Morreu em um acidente de carro no ano de 1976, pouco depois de tirar a sua primeira licença de motorista.

Logo após encerrar uma breve descrição do que seria o vírus da linguagem, em "Playback do éden para Watergate", Burroughs escreve:

> A criação de adão, o jardim do Éden, o desmaio de Adão durante o qual Deus criou Eva a partir do seu corpo, o fruto proibido que era, evidentemente, o conhecimento de toda a corrupção e que pode denominar-se o primeiro escândalo Watergate (...). Com os gravadores de Watergate e o desvio dos testes atômicos, o vírus agita-se inquieto em todas as nossas gargantas de brancos. Foi outrora um vírus assassino. Poderia tornar-se novamente um vírus assassino e assolar as cidades do mundo como um magnífico incêndio de floresta (BURROUGHS, 1994, pp. 24 -25).

Burroughs anuncia os gravadores como reprodutores do vírus da palavra, na inerente relação entre linguagem e política. A partir daí, todo o resto do ensaio discute gravadores, as gravações, a reprodução das gravações, sempre relembrando o caso Watergate. Mas o sentido desta elaboração fica melhor resolvido se acrescentarmos mais duas passagens para análise.

"Comecemos com três gravadores do jardim do Éden. O gravador 1 é Adão. O gravador 2 é Eva. O gravador 3 é Deus[204], que depois de Hiroshima, se deteriorou e transformou no americano feio[205] [*Ugly American*]" (BURROUGHS, 1994, p. 26). Neste trecho, Burroughs formula o jardim do éden com três gravadores, jardim do éden que é o próprio caso Watergate, como relatado acima, e cujo Deus se deteriorou. Deus, no princípio, era o verbo, a própria palavra. Burroughs utiliza a expressão *Ugly American*, referência que ficará mais forte após o seu ritual xamânico de purificação do *Ugly Spirit*, para apontar a forma pela qual a palavra de Deus se transformou.

Se Deus se deteriorou no "americano desprezível", é por que a alteração das relações de poder, no pós Segunda Guerra Mundial, fez com que também se alterem os discursos, "Toda tomada de poder é também uma aquisição de palavra" (CLASTRES, 2003, p. 69) diria Pierre Clastres. Nesta nova configuração política, Burroughs nota que os Estados Unidos assumem uma posição política de destaque, e portanto a aquisição da palavra. Milan Kundera também sinaliza a mudança na configuração do mundo após a

[204] Neste ensaio, Burroughs também afirma que, em um cenário primordial, o gravador 3 é a morte, relacionando mais uma vez Deus e morte.

[205] Esta é a tradução da edição portuguesa. A palavra Ugly também pode ter outros sentido como desprezível e disforme.

Segunda Guerra Mundial, enfatizando a Europa: "(...) a nova maneira de *ser europeu*, a nova maneira de se *sentir europeu*, seria determinada cada vez mais pela presença cada vez mais intensa da América" (KUNDERA, 2013, p. 170). Deleuze também situa uma mudança na configuração do mundo neste mesmo período: "as disciplinas, por sua vez, também conheceriam uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra Mundial: sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que já deixamos de ser" (DELEUZE, 2008, pp. 219-220). Burroughs sinaliza que, das novas formas que viemos a ser, necessariamente passamos por uma nova aquisição de palavra.

O segundo trecho:

> A operação elementar de se registrar imagens, mais imagens e *playback*, pode ser levada a cabo por quem quer que tenha um gravador e uma máquina de filmar. O número de jogadores não tem limite. Milhões de pessoas procedendo esta operação elementar poderiam anular o sistema de controlo que estão a tentar impor os que estão por trás de Watergate e Nixon. Como todos os sistemas de controlo, depende da manutenção de uma posição de monopólio. Se qualquer um puder ser o gravador 3, então o gravador 3 perde o poder. Deus tem de ser *O* Deus (BURROUGHS, 1994, p. 38).

Nesta passagem, Burroughs sinaliza algo que perpassa todo o seu ensaio: a importância do gravador está no processo, no armazenamento e na reprodução da imagem ou do áudio. É este processo que, ligado ao monopólio do gravador 3, constitui *O* Deus. A relação política, ou a relação viral do gravador está na capacidade de armazenar e reproduzir; o gravador 3 que é *O* Deus tem, portanto, o monopólio do armazenamento e da reprodução de um dado, seja uma imagem ou um áudio. Burroughs notou isso na década de 1970 e nem chegou a conhecer o século XXI; mas, se operarmos uma transposição, a capacidade de armazenar um dado e reproduzi-lo, seja ele de que tipo for – conversas, itinerários, ligações – é a qualidade do que chamamos hoje de banco de dados.

Talvez seja por conta deste texto e pela reflexão sobre linguagem que Deleuze, em seu "Post Scriptum' sobre as sociedades de controle", tenha mencionado que Burroughs já começava a nomear o "novo monstro" (DELEUZE, 2008a, p. 220). Neste

escrito, afirma que as sociedades disciplinares estudadas por Foucault são aquilo que não somos mais. As sociedades de controle dão vez a outras formas, outras relações e outros exercícios de poder. Trata-se de fluxos, espaços abertos; não mais de confinamentos, que são moldes: ~~o~~s controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse cotidianamente, a cada instante ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro" (IDEM, p. 221). Nestas sociedades, ~~n~~unca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que um deformador universal" (IBIDEM, pp. 221-222).

O que Burroughs sinaliza a partir de seu termo controle não é um monstro tão novo assim, visto que se reporta à sociedade Maia. No entanto, menciona que os controles modernos ficaram cada vez mais sofisticados (cf. ODIER, 1974). O que Burroughs sinaliza é que vivemos em uma sociedade onde tudo se comunica, somos bombardeados por comunicação e imagens a todo momento. Acorda-se, lê-se o jornal, liga-se a televisão e, ao sair de casa, depara-se com *outdoors*, vitrines de loja, notícias pelo rádio[206]. É também uma sociedade em que tudo se fala; as pessoas são convocadas a emitir opiniões, os especialistas falam, a polícia fala, o pai fala, a mãe fala, a nação fala. Burroughs também aponta para uma nova forma de armazenar dados, vozes, mensagens, a partir de aparelhos de escuta, da gravação e da reprodução de dados[207].

---

[206] Burroughs nem chegou a ver todo o desenvolvimento na internet, mas, hoje, todos os aparelhos comunicam: celulares, computadores, *tablets*, televisões com *wifi*, toda internet é baseada na comunicação eletrônica. Temos ainda as televisões no metrô, nos ônibus, nos corredores das universidades...

[207] Deleuze afirma que as sociedades poderiam ser observadas por certos tipos de máquinas: como as sociedades de soberania que manejavam máquinas de roldanas, as sociedades de controle operam máquinas de informática. Pensemos então na internet, que funciona basicamente a partir de máquinas de informática, ou pelo menos iniciou o seu funcionamento desta maneira. Tomemos o exemplo de um serviço de e-mails como o *gmail*, oferecido pela empresa Google. Cada transação de e-mail fica armazenada em um banco de dados fora do computador pessoal de quem utiliza o serviço, em computadores físicos da própria empresa. Qualquer dado armazenado ali pode ser reproduzido em seu computador, ou em outro, por intermédio do controle da empresa, que pode também varrer e reproduzir o conteúdo para sua utilização ou para a utilização de outro, como de fato faz. Neste caso, o gravador 3 é a Google. Qualquer um que possua uma conta de e-mail no Google pode notar que as propagandas que aparecem em *banners* no site em que se abre o e-mail estão vinculadas tanto ao que você busca na internet, enquanto está logado em sua conta, quanto a trechos de e-mails que você recebe ou escreve. Para que não sobrem dúvidas pode-se olhar ainda para o recente caso *Prism*, alardeado por toda a mídia internacional a partir das declarações de Edward Snowden, que escancarou que empresas privadas, como a Google, cedem informações para o governo dos Estados Unidos. *Prism* é ~~u~~m programa de coleta de dados que realiza a NSA com a colaboração direta das grandes empresas de internet" (SICILIA, 2013, Site). Burroughs traz em suas reflexões sobre o controle, procedimentos, análises e indicações que, junto ao conceito de Sociedade de Controle de Deleuze, nos remete a estas situações contemporâneas.

As reflexões de Burroughs sobre comunicação e linguagem se encontram com as de Deleuze; ele chega mesmo a utilizar a expressão ―sociedades de controle ou comunicação" (DELEUZE, 2008a, p. 217). A própria palavra modulação remete diretamente à comunicação. Modulação, no campo da eletrônica, é a modificação de um sinal eletromagnético para que se possa desenvolver a comunicação entre dispositivos que consigam *demodular* o sinal; ou seja, está vinculada à comunicação, por exemplo, entre dois computadores em rede, ou vários computadores entre si. Isto pode ser visto desde o século XIX, com a invenção do telégrafo e do código Morse, expressões mais simplificadas de uma modulação. Neste sentido, Deleuze afirma que: ―Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle" (IDEM, p. 217). Burroughs também dá grande importância ao marketing e à publicidade como grandes maquinarias de controle moderno, o que Deleuze corrobora: ―o marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores" (IBIDEM, p.224). A associação entre Burroughs e Deleuze é importante para pensarmos o tempo presente.

Entre *playbacks* e controles, Burroughs também sinaliza para gravações que podem atentar para aquilo que chama de controle, e é nesse sentido que declara o *cut-up* como arma revolucionária[208]. Ele sinaliza no último trecho citado, que, quando as pessoas quebram o monopólio do gravador 3, torna-se possível instaurar novas situações políticas de afronta ao controle[209]. O que Burroughs faz com estas

[208] É preciso estar atento também aos últimos anunciados de Burroughs. Para ele, em entrevista de 1996: ―Hoje, nós já vemos em *cut-up*! A TV é um exemplo disso, eu não sei como isso poderia ser levado mais adiante" (BURROUGHS in: LOPES, 1996, p. 80). Nesse sentido, os vídeo clipes musicais e a própria MTV expressam uma captura da tática de *cut-up* pela máquina do controle a favor do marketing, no final dos 1980 e na aurora dos anos 1990 nos EUA e no Brasil, aos menos.

[209] Acácio Augusto situa a revolta grega de 2008, iniciada com a morte de Alexis Grigoropoulos, de 15 anos, a partir dos registros e reprodução de um playback, realizando uma análise a partir de William Burroughs. ―Mesmo com todas as interpretações e razões posteriores sobre o ocorrido em dezembro, o que detonou a revolta foi o assassinato de Alexis. Ela foi, desde seus momentos iniciais, uma revolta contra a polícia, contra a incidência e as insistências da presença, do monitoramento e da violência policial na vida dos jovens. Como aparece em diversos relatos, a violência da polícia grega e a estupidez, em especial com jovens, não era algo raro ou esporádico. O ressentimento dos policiais era ainda maior com os moradores de Exarchia, bairro no qual, também segundo alguns relatos, a polícia nunca foi bem vinda e, quando aparecia para fazer sua ronda, era hostilizada verbalmente. Não era excepcional, portanto, que violências dos policiais contra os jovens resultassem dessa tensão de rua. Ainda assim, também Alexis não foi o primeiro jovem grego assassinado por um policial. A diferença, nesse caso, é que havia, na janela de seu apartamento, um morador que filmou o que aconteceu: *playback*. E esse registro, de certa forma, sustentou a revolta e ampliou a possibilidade de contestação das ações policiais e

experimentações de áudio, propondo que o leitor também o faça, é gravar sons de autoridades como políticos, policiais ou jornalistas, para escancarar situações ou para inverter e ridicularizar.

> *Para desacreditar adversários*
>
> Peguem num discurso gravado de Wallace, intercalem tosses de hesitação, espirros, soluços, rosnidos, gritos de dor, gemidos de medo, frases atabalhoadas, apopléticas, ruídos idiotas, baboseiras, efeitos sonoros eróticos e animalescos e transmitam-no nas ruas, estações de metrô, parques e comícios políticos[210] (BURROUGHS, 1994, p. 40).

Este é apenas um dos exemplos dos quais todo ensaio está recheado. Burroughs, nesta mesma esteira, também situa que a reprodução de gravações ligadas ao sexo é aquilo que a sociedade considera insuportável. Esta afirmação é muito afetada pelas leituras de Reich, que relaciona a repressão sexual à submissão do sujeito (REICH, 1998), e por sua própria experiência com a censura de *Almoço Nu*, por obscenidade, nos EUA.

Burroughs realizou uma série de gravações e reproduções de gravações entrecortadas para observar os efeitos destas gravações. Suas análises são feitas a partir de experiências realizadas. ―É, fizemos coisas como filmar pessoas correndo para pegar um ônibus e então colocar sons de metralhadoras e gritos de pânico no último volume. As pessoas entravam em pânico, achavam que estavam testemunhando algum quebra-quebra" (BURROUGHS In: LOPES, 1996, p. 80).

---

da necessidade de lutar contra a polícia. Se a violência contra os jovens que se divertiam nos bares noturnos e Exarchia era um segredo de Polichinelo, este estava exposto e gravado para quem quisesse ver" (AUGUSTO, 2013, p. 248). Outros exemplos poderiam ser acrescidos, como as chamadas jornadas de junho de 2013, que estouraram a partir da reivindicação contra o aumento de vinte centavos na tarifa de ônibus e metrô, pelo grupo Movimento Passe Livre na cidade de São Paulo. Durante estas jornadas, uma série de vídeos retratando a violência policial sobre jovens manifestantes explodiram na internet, e o escancaramento de uma violência recorrente aumentou o número de pessoas que saíram às ruas. Durante o período das jornadas, muitos confrontos entre policiais e manifestantes foram gravados e reproduzidos em larga escala via internet. Ali também havia jovens que, com seus smartphones, monitoravam as rotas policias e da tropa de choque, por meio de notícias veiculadas na internet e da comunicação digital instantânea com amigos.

[210] Nas jornadas de junho, e todos os protestos e reações desencadeadas a partir de então, também pode-se ver uma profusão de vídeos desse teor, como o vídeo-montagem ―Cariocas Ubber Alles". O vídeo é uma versão da música da banda Dead Kennedys, ―California Ubber Alles", e retrata um sonho do governador do Estado do Rio de Janeiro Sérgio Cabral, relatando, por exemplo, a necessidade de se matar manifestantes e o desejo de ser presidente. Fotos dos protestos e gritos são intercaladas com imagens cômicas do político, passistas de escolas de samba, *socialites*, Valesca Popozuda e Zé Carioca. A música foi gravada pela banda Josie and the Pussyriots. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qKqQGX2_P88 (consultado em 09/10/2013).

Os *cut-ups* não se reduzem às expressões de áudio.Com esta técnica, Burroughs também fez uma série de filmes, em colagens, com o cineasta britânico Anthony Balch, como *Towers Open Fire*. Dentre os *cut-ups* feitos com texto[211], podemos citar o próprio ―Word authority more habit forming than heroin". Um fragmento dele pode ajudar a ver como um *cut-up* é construído:

> Autoridade palavra mais hábito formar que a heroína não isto não é o velho poder dos viciados de falar Eu estou falando sobre um determinado exercício da autoridade por meio do uso de autoridade da palavra hábito da palavra forma mais do que a heroína é o uso dessas palavras engramas [uma noção que vem da cientologia] palavras incolores palavras formam o uso mais do que a heroína e ele deve ter mais e mais heroína a palavra da autoridade forma mais (...) a condessa certamente repugnante borbulhando azul sobre um determinado urubu dedicado à esposa morreram quando suas baterias em farsa raiva executaram o das sombras[212] (…) (BURROUGHS, 1984, pp. 97-98, tradução pessoal).

Neste texto, Burroughs justapõe palavras sem pontuação alguma, o que permite que o leitor acabe formulando suas próprias frases em sua cabeça. No entanto, há também certa seleção e critério: o texto apresenta um tema, que é autoridade da palavra e sua relação com os *junkies*. É um texto que encadeia alguns sentidos, mas não são sentidos conexos, não há uma linearidade; são fragmentos que são entregues ao leitor, que pode inventar junto do texto outras formulações.

Este *cut-up* foi publicado originalmente em um livro chamado *Brion Gysin let mice in*, de 1973, que apresentava originalmente *cut-ups* de Burroughs, Brion Gysin e Ian Sommerville. Ian Sommerville também chegou a ajudar Burroughs a largar um hábito de codeína, um alcaloide do ópio tal qual a morfina, tratando de seus sintomas da

---

[211] *Junky* também apresenta uma procedência das experiências com colagens de William Burroughs. Cada vez que sua editoria pedia novo material, ou acréscimos de escrita, Burroughs recorria a material de outro livro em processo, *Queer*. ―Comparações precisas com novos originais recentemente descobertos, por sua vez, revelam exatamente como, onde e por que Burroughs retirou de um para encaixar no outro; na verdade, mostram como ele literalmente cortou as cópias de carbono e colou os frágeis pedaços juntos" (HARRIS, 2005, p. 40).

[212] ―Word authority more habit forming than heroin no this is not the old Power addicts talk I am talking about a certain exercise of authority through the use of wor authority word habit more gorming than heroin that is the use of these words engrams words colorless words form the use more than heroin and he must have more and more heroin authority word more forming (…)the Countess repulsive obligatory blue bubbling about a certain uxorious urubu investiture died when their batteries on sham rage enforcement man of shadows"

junk sickness. Muitos dos *cut-ups* foram escritos assim, a partir de uma reunião em amigos que trabalhavam juntos – a emergência do método na vida de Burroughs também se dá na companhia de Brion Gysin. Trata-se de uma prática inventada entre amigos.

Na ocasião da descoberta" da técnica por Gysin, ele estava sozinho em seu quarto de hotel em setembro de 1959. O pintor inglês então cortou um quadro com uma faca, e depois cortou um jornal *New York Herald Tribune*. Com o jornal, viu que os sentidos de algumas frases, da página que sobrou do recorte e da página de baixo, completavam-se, e o acaso revelava novas formas. Assim que Burroughs chegou no hotel, vindo de uma entrevista para dois repórteres da revista *Life*, Brion apresentou-lhe sua descoberta, e ele se empolgou com a técnica. Deste momento então se desdobrariam *Minutes to GO, Exterminator!* (livro de *cut-ups* entre Gysin e Burroughs) e a trilogia de romances escrita somente por Burroughs: *The Soft Machine*, *The ticket that exploded* e *Nova Express*. Normalmente estes textos justapunham palavras de escritores consagrados como Arthur Rimbaud e William Shakespeare com textos de jornais, revistas de moda, artigos sobre medicina, bulas de remédio, etc. (cf. MILES, 1992). Burroughs também chega a utilizar símbolos, criando momentos como *:+@.....''''''*****:::::+++++@@@@@*:*:* " (BURROUGHS, 1984, p. 104).

O *cut-up* não é uma técnica que se utiliza do inconsciente, Burroughs é claro quanto a isso. Ele seleciona o que cortar e seleciona o que colocar na produção, por mais que o acaso seja um guia escolhido. É bastante consciente, não há nada de escrita automática ou inconsciente envolvido aqui[213]" (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 29, tradução pessoal). Você não sabe o que esperar na realização das colagens, mas existe o critério da seleção.

Esta forma de escrita duplica os estados das drogas: não-linear, produção de material irracional ou ilógico, eles são uma forma de desregramento de todos os sentidos', no sentido de Rimbaud, um conceito que tem interessado Burroughs desde o início dos anos quarenta. Eles libertam o escritor da tirania da gramática e da sintaxe[214]"

[213] It´s quite conscious, there´s nothing of automatic writing or unconscious procedure involved here."

[214] duplicating drug states: non-linear, producing irrational or illogical material, they are a way of deranging the senses', in the Rimbaud sense, a concept that has interested Burroughs since the early forties. They free the writer from the tyranny of grammar and syntax".

(MILES, 1992, pp. 123-124, tradução pessoal). Burroughs, mesmo em seus escritos mais lineares, tem por intenção trabalhar na mudança de percepção do leitor não produzindo uma consciência para comprar Coca Cola, mas uma alteração da consciência (cf. Miles, 1992). Chega a utilizar a expressão ―viagem espaço-tempo" para descrever os *cut-ups* (cf. ODIER,1974), a mesma expressão utilizada para caracterizar os efeitos da *ayahuasca* em *Cartas do Yage*. Gysin também percebe os *cut-ups* deste modo: ―Uma única palavra chapada de Burroughs poderia arruinar um barril inteiro de boas palavras todos os dias, executar a podridão literária através delas. Uma cheirada nesta prosa e você diria ―Ah! Isso é um Burroughs[215]" (GYSIN apud MILES, 1992, p. 123, tradução pessoal). A palavra *High*, presente no idioma original, também funciona como gíria para chapado, em inglês, e o ato de cheirar um livro nos remete à forma de se consumir um psicoativo como a cocaína.

A relação com os estados alterados é dupla. Primeiro, do próprio escritor, que, com o método, pode realizar um desregramento dos seus próprios sentidos, arruinar a linguagem e as sintaxes em si mesmo a partir alterações da percepção e outras formas de pensamento. De outro, fornece a possibilidade desta experiência ao leitor. É preciso também destacar que à linguagem, e ao discurso de modo geral, Burroughs atribui a relação com as drogas a partir do hábito adquirido do *Junkie,* da anulação da vontade, da doença, dos aspectos mais dolorosos. E aqui, a relação com as drogas se dá pela mudança da percepção.

Todos estes aspectos podem remeter a alguns textos de Lévi-Strauss (2008) a respeito do xamanismo indígena, e uma eficácia simbólica da literatura. Em ―A Eficácia Simbólica", relata um parto a ser realizado com a ajuda de um xamã que precisa entoar um canto. Isto só acontece em casos excepcionais, visto que mulheres indígenas da América do Sul e Central têm mais facilidade no parto do que as das sociedades ocidentais; esta intervenção é uma raridade.

> O canto parece seguir um modelo bastante banal: o doente sofre porque perdeu seu duplo espiritual ou, mais precisamente, um de seus duplos particulares, que em conjunto constituem sua força vital (voltaremos a isso), e o xamã, auxiliado por seus espíritos protetores, realiza uma viagem

[215] ―One single high-powered Burroughs Word could ruin a whole barrel of good everyday words, run the literary rot right through them. One sniff of that prose an you´d say, ―Why, that´s a Burroughs"

> sobrenatural para tirar o duplo do espírito malvado que o capturou e, ao devolvê-lo ao seu dono, garante a cura (LÉVI-STARUSS, 2008, p. 203).

O canto narra a aventura do xamã para combater os males que atormentam o parto e detalha cada etapa da aventura mística, os espíritos, o equipamento mágico que recebe o xamã – as contas negras, os ossos de tatu, ossos de pássaro, etc. – até que se realize a cura.

> Trata-se de uma medicação puramente psicológica, já que o xamã não toca o corpo da paciente e não lhe administra nenhum remédio, mas ao mesmo tempo, envolve direta e explicitamente o estado patológico e seu foco. Poder-se-ia dizer que o canto constitui uma *manipulação psicológica* do órgão doente, e que é dessa manipulação que se espera que decorra a cura (IDEM, p. 207).

O canto apresenta uma eficácia na mulher que sofre com problemas no parto, um efeito, a cura de fato acontece. A este efeito, Lévi-Strauss chamará *eficácia simbólica*.

> A eficácia simbólica consistiria precisamente nessa ―propriedade indutora" que possuiriam, umas em relação às outras, estruturas formalmente homólogas que podem se edificar com materiais diversos nos vários níveis do ser vivo – processos orgânicos, psiquismo inconsciente, pensamento consciente (IBIDEM, p. 217).

O xamã invoca mitos, canta e fala o quanto for preciso. Parte da experiência de seu canto é uma experiência de linguagem, o canto do xamã apresenta um ritmo que fica mais ofegante ao final do ritual.

O xamã é um homem que vive sempre em estados alterados, por privações, pela fome (LEVI-STRAUSS, 2008a, pp. 194-195). Alguns rituais xamânicos de algumas etnias também necessitam da ingestão de substâncias psicoativas, como o tabaco, o peiote ou a *ayhuasca*. A partir destes indícios, a experiência do xamã indígena, mesmo que sintetizada rapidamente e genericamente traçada[216], tem algo a nos dizer sobre a relação entre alteração da consciência e literatura.

Lévi-Strauss (2008) menciona outras experiências que apresentam esta mesma propriedade indutora do canto xamânico. Uma destas é a psicanálise, e a outra, a poesia:

[216] É preciso considerar que existem muitas diferenças de etnia para etnia.

–A metáfora poética fornece um exemplo familiar desse procedimento indutor, mas seu uso corrente não lhe permite ultrapassar o psíquico. Constata-se o valor da intuição de Rimbaud, quando dizia que ela pode também servir para mudar o mundo" (pp. 217-218). Para Rimbaud, a literatura opera pelo desregramento de todos os sentidos, caracterizado tanto pelas experimentações com drogas, quanto pela quebra da linguagem de forma literária. É por este desregramento que, para o poeta, a literatura pode mudar o mundo.

Rimbaud escreve, em *Uma Estadia no Inferno*, que se habituou a olhar o mundo por meio de alucinações, justapondo lugares em situações imprevistas:

> Habituei-me à alucinação simples: via honestamente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escolta de tambores formada por anjos, diligências a rodas nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; os letreiros de um teatro de revista despertavam assombros ante mim.
> Em seguida explicava meus sofismas mágicos pela alucinação das palavras (RIMBAUD, 2007, p. 165).

Essas alucinações e desregramentos do sentido são expressos por outro tipo de alucinação: a palavra. Segundo Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Mendonça (2002), após entrar em contato com *Os Paraísos Artificiais*, de Baudelaire, Rimbaud estudou as relações do uso de haxixe e ópio com a produção de imagens. Um dos métodos para a produção de alucinações, em Rimbaud, é o uso de substâncias psicoativas, que se junta à sua noção de desregramento de todos os sentidos com a ruptura da linguagem cotidiana.

Se Rimbaud percebe que a literatura pode mudar o mundo é exatamente porque vê no uso das palavras formas de alucinação. Nos rituais xamânicos descritos por Lévi-Strauss, a eficácia simbólica ocorre por

> tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis, pelo espírito, dores que o corpo se recusa a tolerar. (...) O que ela [a paciente] não aceita são as dores incoerentes e arbitrárias que constituem um elemento estranho a seu sistema, mas que o xamã, recorrendo ao mito, irá inserir num sistema em que tudo se encaixa. (...) o xamã fornece à sua paciente uma *linguagem* na qual podem ser imediatamente expressos estados

> não formulados, e de outro modo informuláveis (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 213).

Em Rimbaud, a mudança do mundo não ocorre por fornecer uma linguagem pela qual se aceita estados não compreendidos, mas por violar a realidade com o uso das palavras-alucinações, por descrições imprevistas, por aglutinar sensações que não são da ordem das palavras.

Por isso a imagem é importante para o poeta. ―Para Rimbaud, enfim, a poesia será justamente este processo de captar, raptar, traficar a realidade na forma de iluminuras" (LOPES; MENDONÇA, 2002, p. 151). O título de outro de seus livros, *Illuminations* [*Iluminuras*], mostra uma palavra polissêmica, que pode se referir tanto ao efeito de se clarear um ambiente, ao sentido de uma revelação mística ou à arte de pintar iluminuras, usadas especialmente em livros medievais, pintura a cores ―que representa pequenas figuras e cenas diversas, fores, folhagens, e ornamentos, miniaturas (...)" (IDEM, p. 47).

O ato de capturar a realidade em iluminuras pela palavra é um ato de desregrar os sentidos, criando percepções outras, fomentando sinestesias, alterações da percepção, deslocando olhares e perspectivas por caminhos imprevistos[217].

> Assim, visão é redefinida pelo poeta de *Iluminuras* como a capacidade de ser afetado por sensações que questionam todo e qualquer sistema de significação e nomeação. A imagem pode nomadizar-se, devanear, ser captada pelo *flanêur* (...). Assim, tendo as drogas como um veículo para seu método de inspiração para a escrita, Rimbaud vai coletando vestígios, ruínas, cores, nomes falsos (...) (IDEM, p. 161).

O duplo formado por drogas e ruptura das nomeações e significações, que compõe a noção de desregramento de todos os sentidos, leva-nos a pensar que, se a literatura possui uma propriedade indutora, uma *eficácia simbólica,* tal qual aponta

[217] ―O que dizer de um verso como ‗A bandeira em carne viva sobre a seda de oceanos e flores artísticas; (elas não existem)'? (...) Rimbaud pensou sua obra como uma vasta galeria de espelhos, onde cada palavra ou imagem-idéia traz um duplo ou um triplo sentido, e onde a visão e o poético se manifestam na forma de uma sequência descontínua de iluminuras" (LOPES; MENDONÇA, 2002, p. 136).

Lévi-Strauss, é porque influi na alteração da consciência, tal como Burroughs a define. Neste sentido, a literatura tem potencialidades psicoativas.

...viajar é necessário, viver não é necessário

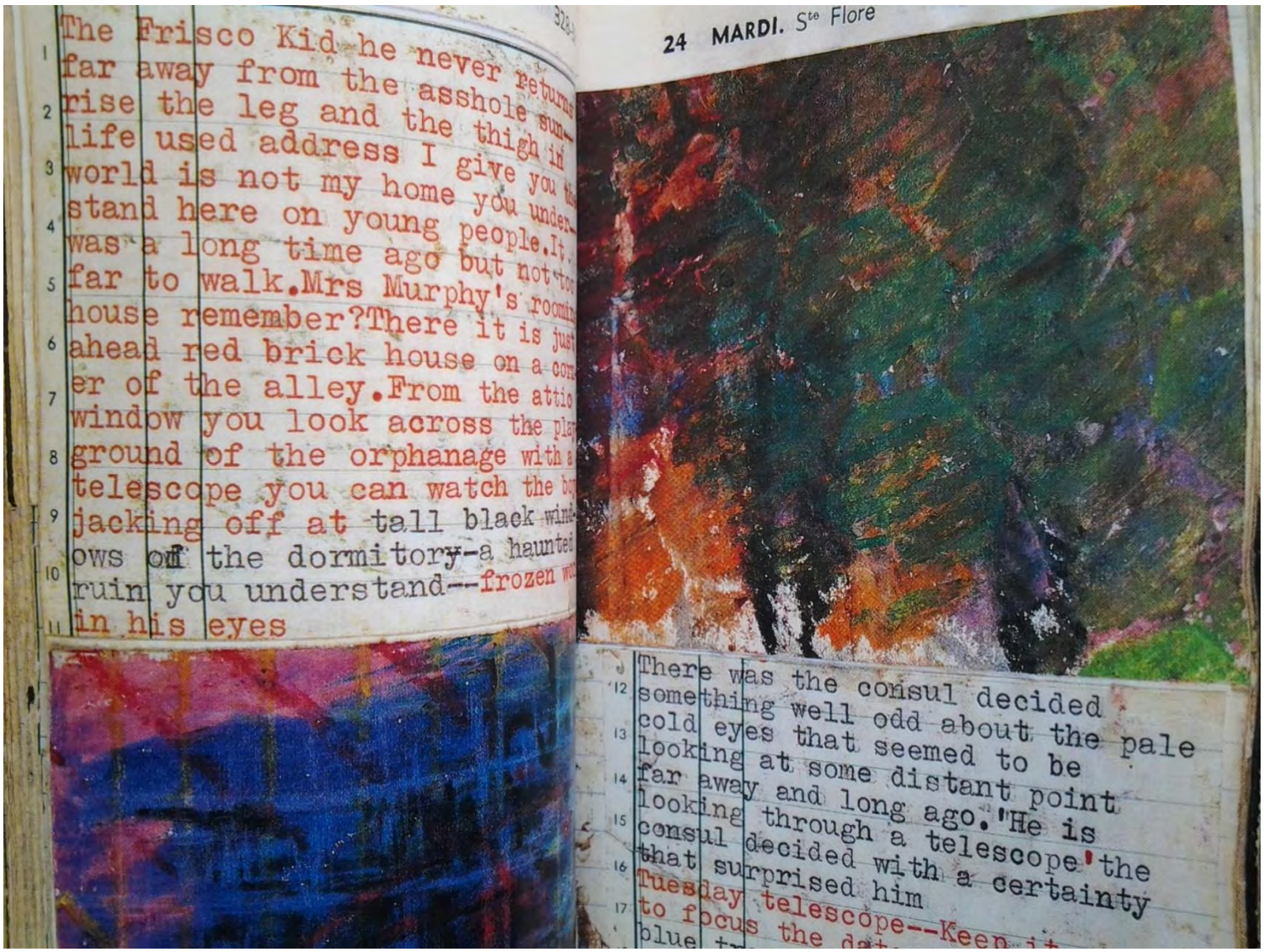
O vírus habita o corpo do hospedeiro e se reproduz. Para Burroughs, linguagem e palavra estão sempre envolvidas em um campo que é o da ordem estabelecida, com reproduções que mantenham esta ordem. Para se livrar disto, comenta em entrevista:

> Passos a frente são realizados ao abrirmos mão das antigas armaduras, porque as palavras são criadas dentro de você – nós não percebemos a armadura de palavras que carregamos, suavemente digitadas no nosso ventre. Por exemplo, quando você lê esta página, seus olhos se movem irresistivelmente da esquerda para direita seguindo às palavras às quais você está acostumado. Mas agora tente quebrar uma parte da página assim:
>
> Existem ou apenas nós podemos traduzir
>
> muitas soluções por exemplo cor palavra
>
> no suave digitar dentro de conflitos políticos
>
> para atar a consciência monopólio e controle
>
> (BURROUGHS in: COHN, 2010, pp. 115-116).

Para Burroughs, é preciso largar velhas armaduras, velhas palavras que foram construídas em você, em seu próprio ventre. Como no hábito do *junkie*, trata-se de uma relação corpórea com a palavra nestas elaborações de Burroughs a respeito da autoridade que a palavra tem, e de como condutas podem estar vinculadas a palavras. Isto dá vez a uma série de técnicas relativas à produção do próprio sujeito, como na escrita de seus *cut-ups*, pela alteração da consciência[218].

Estes *cut-ups* não acontecem somente nos livros, não são somente um resultado final para a publicação. Burroughs teve vários cadernos (*scrapbooks*, álbuns de colagem) em que realizava diversas dessas colagens, envolvendo tanto imagens quanto textos sobrepostos, que chegaram a ter fragmentos publicados. Mas muitos destes

[218] "Yes, it's part of the paradox of anyone who is working with word and image, and after all, that is what a writer is still doing. Painter too. Cut-ups establish new connections between images, and one's range of vision consequently expands" (BURROUGHS, 1965).



Páginas de um dos scrapbooks. *In:. SOBIESZEK, 1996*.

Estes cadernos faziam parte de uma série de exercícios diários de Burroughs. Um trabalho constante, paciente, que pudesse dar margem à elaboração de um tipo de pensamento, de um tipo de olhar que o transformasse. Justapor imagens, fotos, relacioná-las com escritos seus, pintar sobre as páginas, dar vez a um pensamento por blocos associativos e imagens, ao invés de conexão de sintaxes.

Isso também ocorria no seu diário de sonhos. Burroughs define os sonhos pela justaposição entre palavras e imagens, aproximando-os da realização das colagens. Registrar os sonhos não era buscar uma interpretação ou um sentido para eles, mas conectar-se com um material que era formado por uma lógica não gramatical (em *nagual*), que era expresso por palavras no registro (passando a *tonal*), mas que podia elaborar nele um tipo de pensamento que atormentasse a linguagem, o encadeamento causal do tempo, as sequências lógicas pré-estabelecidas.

Todo este material recolhido e trabalhado como um exercício diário poderia fornecer conteúdo para a sua escrita. Mesmo quando volta a uma escrita mais linear (que é sempre intercalada por momentos de ruptura narrativa, passagens estranhas, não linearidades surpreendentes), este material, que é um trabalho sobre si, passa a ser utilizado como técnica de produção artística. O *Cut-up* não é somente conteúdo de um livro, mas uma técnica de produção e um trabalho cotidiano para transformar o sujeito e o seu pensamento.

Para Burroughs, a alteração da consciência é necessária como um trabalho de si; criar um mundo sem mestres, nações e deuses depende de uma mutação básica na consciência. No entanto, nada disso acarreta em messianismo[220]. Perguntado por Gregory Corso sobre o que aconteceria se outras pessoas não quisessem uma mutação da consciência, Burroughs responde que "[Não está] no meu poder ou desejo reconverter um dinossauro relutante. Eu posso fazer os meus sentimentos muito claros Gregory. Eu sinto como se estivesse em um navio afundando, e eu quero cair fora[221]" (BURROUGHS, 1961, Site, tradução pessoal). Para Burroughs, a mutação ou alteração da consciência é necessária para se transformar todo o mundo, no entanto, não interessa se outras pessoas queiram ou não seguir estes caminhos. Ele quer cair fora deste mundo

[220] "Eu rejeito a palavra salvação como tendo uma conotação messiânico-cristã de resolução final" (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 37, tradução pessoal).

[221] "in my power or desire to reconvert a reluctant dinosaur. I can make my feeling very clear, Gregory, I feel like I'm on a sinking ship and I want off."

em que vive, desta ordem que considera a expressão da morte-viva, do navio afundando. Esta recusa não se separa de inventar um estilo de vida que expresse este mundo outro.

Pensar por imagens, realizar exercícios que dão vez a tipos de pensamentos diferentes do corriqueiro é tentar remover a amardura-palavra que habita uma pessoa. Neste trajeto, também é importante que se trabalhe em silêncio:

> O passo seguinte precisa ser realizado em silêncio. Após nos desligarmos das formas das palavras – isso pode ser feito pela substituição de palavras, letras, conceitos verbais, por outros modos de expressão. Por exemplo, as cores. É possível traduzir palavra e letra em cor – Rimbaud afirma isso nas suas cores vogais, as palavras podem ser lidas em cores silenciosas. Em outras palavras, o homem precisa se livrar das formas verbais que prendem a consciência (BURROUGHS in: COHN, 2010, p. 115).

Rimbaud talvez seja um dos autores que Burroughs mais cita em entrevistas, e a relação entre os dois poetas é explícita. O pensar por imagens de Burroughs se conecta à escrita por imagens e ao desregramento de todos os sentidos de Rimbaud. Burroughs faz referência a um trecho do poema ―A Alquimia do Verbo”:

> Inventei a cor das vogais! – *A* negro, *E* branco, *I* rubro, *O* azul, *U* verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos.
>
> A princípio era apenas um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens (RIMBAUD, 2002, p. 161).

Neste fragmento, Rimbaud faz referência às cores de suas vogais, e à escrita que produz silêncios. A partir da leitura deste poema, Burroughs afirma que as vogais coloridas de Rimbaud podem ser lidas silenciosamente. Para o escritor *beat*, a escrita e o pensamento que operam por imagens são uma forma de silêncio, por silenciar as expressões verbais encadeadas por longas narrativas, relações de causa e efeito, encadeamento de temporalidades, etc. O silêncio não se confunde com ausência completa de sonoridade, mas é a expressão de pensamentos que não considerem os acontecimentos como processos evolutivos lineares.

O músico estadunidense e anarquista John Cage[222] foi um dos artistas e pensadores que levou à frente esta reflexão. Sua conexão com Burroughs pode ser estabelecida tanto do ponto de vista temática, quanto pelo próprio *beat* ser explícito ao dizer que "Cage levou o método cut-up em música mais além do que eu na escrita" (BURROUGHS in: LOPES, 1996, p.79). Para Burroughs, Cage extrapolou e ultrapassou suas experiências com a quebra da linguagem, a quebra do pensamento verbal, a experiência do silêncio.

O músico também aponta, por sua própria experiência em uma câmara anti-eco na Universidade de Harvard, que o silêncio[223] não é uma absoluta ausência de sonoridades:

> Achei que tivesse alguma coisa de errado com a sala, algum vazamento. Procurei o engenheiro de som e disse a ele que a câmara anecóide tinha alguns problemas: "Estou ouvindo sons lá dentro. Como isso é possível?". Então ele me pediu para descrevê-los; eu os descrevi, como sendo um som grave e um agudo. "Bem", ele disse: "o som agudo é o seu sistema nervoso e o grave é o ruído de sua circulação sanguínea". Então ficou claro para mim que o silêncio não existe, que era uma questão mental. Os sons que você escuta são provavelmente silêncio se você não os quer. Mas eles estão sempre soando. Há sempre algo para ouvir (CAGE in: LOPES, 1996, pp. 100-101).

Mesmo na câmara que era responsável pelo isolamento de todos os sons externos, todos os ruídos, Cage foi capaz de ouvir a pulsação de sua existência. O sangue que ferve nas veias de cada um expressa um timbre, a batida do coração fornece um ritmo, a vida dissonâncias e consonâncias.

---

[222] John Cage nasceu em 1912, em Los Angeles, Califórnia. Foi músico, anarquista e micólogo, trabalhando com experiências de rupturas de sintaxe, afetado por noções do zen-budismo, como não-mente e dissolução do ego. Morreu em 1992 na cidade de Nova York.

[223] Dos trabalhos do músico com o silêncio, pode-se destacar a peça *4'33''*, composta somente por pausas. O título se refere ao tempo em que o executante permanece lendo silenciosamente a partitura. Sobre sua relação com este trabalho, John Cage afirma que: "mudou a minha mente, de modo claro, no sentido de apreciar todos esses sons que eu não componho. Descobri que essa peça é a que está acontecendo a todo momento. Eu queria que as pessoas descobrissem que os sons ambientes muitas vezes são mais interessantes do que os sons que escutamos numa sala de concerto" (CAGE in: LOPES, 1996, p. 101) .

No entanto, Cage é um músico que experimenta a linguagem em sua ruptura virulenta, expressa a constituição das palavras e das sintaxes como militares, a marcha das botas de um exército:

> Estão implícitos no uso das palavras (quando se passam mensagens) a instrução, o governo, a coação e, finalmente, o exército. Uma vez que as palavras, quando comunicam, não chegam a ter efeito algum, começa a se tornar evidente para nós que precisamos de uma sociedade na qual a comunicação não seja praticada, na qual as palavra se tornem *nonsense*, assim como entre amantes, e na qual as palavras se tornem o que elas eram originalmente: árvores e estrelas e o resto do ambiente primitivo (CAGE, 2009, p. 341).

Um primeiro ponto de relação entre Burroughs e Cage poderia ser a comunicação como exaurida, como sem efeito, e o excesso comunicativo de nossa sociedade, tal qual relatado por Burroughs. Mas o crucial desta afirmação de Cage é a necessidade de uma sociedade onde as palavras se tornem *non sense*, em que se pratique outro tipo de linguagem, que é o que Burroughs também traz em seus anseios. A linguagem dos amantes é inerentemente uma linguagem silenciosa, uma linguagem que não precisa se expressar por raciocínios verbais de causalidade, exclui as grandes narrativas. É uma forma de relação alçada pela paixão, pelo tesão, pelos olhares, pelos toques, por palavras sem sentido.

Em *Junky*, a este tipo de relação não-verbal Burroughs dará o nome de telepatia[224]. Ao final do livro, relata seu entusiasmo com a descoberta da *telepatina*, uma substância isolada da *ayahuasca* por um cientista colombiano, referindo-se com isto que a planta psicoativa poderia incitar habilidades telepáticas. Relata, a partir deste entusiasmo, que:

> Sei por experiência própria que a telepatia é um fato, porém não tenho interesse algum em provar isso, ou qualquer outra coisa a ninguém. Mas desejo obter conhecimento prático sobre a telepatia. O que busco em qualquer relacionamento é o contato em nível não-verbal da intuição ou do

[224] Esta palavra também pode aparecer com o sentido de sentir o que uma pessoa pensa e como pensa, um sentido de vidência (cf. BOCKRIs, 1998). A noção se vidência parece ser interessante para compreende um escritor que considera a possibilidade de escrever livros proféticos e assume ter escrito alguns (cf. MILES, 1992).

> sentimento; em outras palavras, o contato telepático (BURROUGHS, 2005, p. 228).

Pela argumentação de Burroughs, a linguagem dos amantes poderia ser chamada de contato telepático, esta forma de relação no âmbito do não-verbal, de aspecto mais intuitivo, sensorial[225]. A menção que faz da *ayahuasca* como possível substância de aprimoramento do contato telepático também desencadeia uma reflexão.

Este trecho final do livro narra a partida de Burroughs para América do Sul, uma viagem que tem por finalidade a busca deste psicoativo. Se pensarmos nas linguagens imagéticas de Rimbaud como leituras silenciosas, e o pensamento por imagem como base do *cut-up*, lembrando que a expressão que usa para descrever esta técnica é a mesma que utiliza para descrever as viagens da droga, poderemos chegar à utilização de alguns psicoativos como experiências, técnicas de transformação do pensamento, elaboração de outras linguagens silenciosas. As alucinações e a mudança de percepção que Burroughs narra com o consumo da *ayahuasca* são uma mudança de percepção de relação carnal, com quebras de tempo e blocos associativos de imagens:

> O sangue e a essência de muitas raças: negros, polinésios, mongóis da montanha, nômades do deserto, poliglotes do Oriente Próximo, índios, novas raças ainda não determinadas e por nascer e combinações ainda não descobertas passam através de meu corpo. Migrações, incríveis viagens através de desertos, florestas e montanhas (marasmo e morte em estreitos vales montanhosos onde plantas brotam da pedra e enormes crustáceos eclodem e quebram a concha do corpo), através do Pacífico num catamarã para a Ilha da páscoa. A cidade composta onde todos os potenciais humanos

[225] A relação entre o silêncio e outras formas de linguagem, como aquela que envolve os amantes, remete-nos a um relato de Michel Foucault: "Certos silêncios podem implicar em uma hostilidade virulenta; outros, por outro lado, são indicativos de uma amizade profunda, de uma admiração emocionada, de um amor. Eu lembro muito bem que quando eu encontrei o cineasta Daniel Schmid, vindo me visitar, não sei mais com que propósito, ele e eu descobrimos, ao fim de alguns minutos, que nós não tínhamos verdadeiramente nada a nos dizer. Desta forma, ficamos juntos desde as três horas da tarde até meia noite. Bebemos, fumamos haxixe, jantamos. Eu não creio que tenhamos falado mais do que vinte minutos durante essas dez horas. Este foi o ponto de partida de uma amizade bastante longa. Era, para mim, a primeira vez que uma amizade nascia de uma relação estritamente silenciosa" (FOUCAULT, 2004a, pp. 240-241). O filósofo francês ainda acrescenta que: "Sim. Eu penso que o silêncio é uma das coisas às quais, infelizmente, nossa sociedade renunciou. Não temos uma cultura do silêncio, assim como não temos uma cultura do suicídio. Os japoneses têm. Ensinava-se aos jovens romanos e aos jovens gregos a adotarem diversos modos de silêncio, em função das pessoas com as quais eles se encontrassem. O silêncio, na época, configurava um modo bem particular de relação com os outros. O silêncio é, penso, algo que merece ser cultivado. Sou favorável que se desenvolva esse *ethos* do silêncio" (IDEM). Tanto os caminhos de Burroughs, quanto os de Cage, levam à elaboração de um *ethos* do silêncio.

> estão espalhados num vasto e silencioso mercado (BURROUGHS; GINSBERG, 2008, pp. 69-70).

A experiência de Burroughs com esta droga é bem próxima às experiências do *cut-up*, misto de temporalidades como o futuro (as experiências a serem descobertas), e as sensações e os povos presentes. Blocos de etnias e sangue que invadem o seu corpo em meio a uma cidade silenciosa.

Pode-se também pensar nas experiências narradas e vividas por Burroughs de celas de prisão abarrotadas de *junkies*; todos doentes, lotados de pus e catarros, dores não mensuráveis, mas repartindo entre a si, a dor de suas circunstâncias, em um nível não-verbal, ―telepatizando", sabendo a falta de sentido que é falar (cf. BURROUGHS, 2005). As drogas também aparecem, em Burroughs, como possibilidades outras de linguagem pela experiência da elaboração de um pensamento que não seja da ordem do encadeamento do tempo, por alucinações, por baixas e altas intensidades. Tanto na dor, quanto no prazer.

O silêncio para Burroughs é:

> O estado mais desejável. Em certo sentido, um uso especial de palavras e imagens pode conduzir silêncio. Os *scrapbooks* e viagens no tempo são exercícios para expandir a consciência, para ensinar-me a pensar em blocos de associação ao invés de palavras. Eu recentemente passei um pouco de tempo estudando sistemas de hieróglifo, tanto o egípcio, quanto o maia. Um bloco inteiro de associações – *boonf!* – assim! Palavras, pelo menos da maneira que usamos, podem ficar no caminho daquilo que eu chamo de experiência fora do corpo[226] (BURROUGHS, 1965, Site).

Aqui, Burroughs evidencia como os *scrapbooks* formam uma experiência de expansão da consciência e produção de um tipo de pensamento e um tipo de linguagem que seja silenciosa. Um treino para ensiná-lo a pensar por blocos associativos e blocos de imagens. Estes álbuns de colagens, são realizados pela técnica *cut-up:* ―Em um mundo que é pesado como a palavra de poeira do isótopo radioativo e a produção de

[226] ―The *most* desirable state [silence]. In one sense a special use of words and pictures can conduce silence. The scrapbooks and time travel are exercises to expand consciousness, to teach me to think in association blocks rather than words. I've recently spent a little time studying hieroglyph systems, both the Egyptian and the Mayan. A whole block of associations—*boonf*!—like that! Words, at least the way we use them, can stand in the way of what I call nonbody experience".

sentido linear-linguística, o *cut-up* não oferece tanto uma nova forma de sentido, como um momento de silêncio a compulsão de *fazer sentido*, permitindo o possível surgimento de novas formas de sentido e modos de subjetivação[227]" (LAND, 2005, p. 452).

Esta linguagem silenciosa aparece também por uma interrupção de um diálogo interno. É preciso deixar a mente fluir para outros tipos de pensamento. Burroughs baseia este pensamento também nas indicações do índio Don Juan. Nos conselhos que este indígena fornece a Castaneda, menciona que parar com o diálogo interno é a ideia central para se mudar a percepção de como se vê o mundo, é parte do caminho do guerreiro. Um das técnicas recomendadas para este tipo de exercício é uma caminhada com os olhos parcialmente cerrados, cobrindo uma área de 180 graus e sem se focar em nada. Em seu relato, Burroughs parece entusiasmado para experimentar a técnica, alertando que ainda não havia tido uma oportunidade de realizar este exercício (cf. BURROUGHS, 1984, p. 194).

Este tipo de experiência nos remete mais uma vez a John Cage. Um dos importantes conceitos do trabalho do músico é o *mu-ga*, que pode ser traduzido por "não-mente". Afirma que é possível se desapegar de conceitos e desejos pelas operações do acaso, como por exemplo, o *I Ching*[228]. Com operações como esta é possível alcançar o estado de *moksha,* preceito indiano que se refere ao momento em que "estamos livres de preocupações. Quando usamos operações do acaso estamos em *moksha*. Quando estamos em *moksha* não nos preocupamos se queremos viver ou não, se estamos certos, ou não, simplesmente nos libertamos destes problemas" (CAGE in: LOPES, 1996, p. 96).

Cage também mostra como confiar no acaso como guia, o que pode levar a alterações de percepção que silenciem uma forma verbal interior do sujeito, valendo-se para isso de técnicas como o *I Ching*. Ao valer-se de noções como o conceito zen de *mu-ga*, aproxima-se das relações entre arte-vida-pensamento oriental dos *beats*. De certa

[227] "In a world that is heavy with radioactive word-dust and the viral production of linear-linguistic sense, the cut-up offers not so much a new form of sense, as a moment of silence within which the compulsion to *make* sense enables the possible emergence of new forms of sense and modes of subjectivization."

[228] O *I ching* é um livro chinês antigo, datado da época de Confúcio, que possui relações com o taoísmo. É utilizado tanto como um escrito de sabedoria quanto como oráculo.

forma, o tema do silêncio e da ―não-mente" também atravessa a ética *beat*, nas práticas ascéticas do zen, no montanhismo e nas meditações[229].

Burroughs, também é questionado em uma entrevista se ele estava apto a pensar por imagens, silenciando a voz interna; a linguagem verbal interna que habita cada um. Sua resposta:

> Estou cada vez mais proficiente nisto. Em parte através do meu trabalho com os *scrapbooks*, traduzindo as conexões entre palavras e imagens. Tente isso. Memorizar cuidadosamente o significado de uma passagem, em seguida, lê-la, você vai achar que você pode realmente lê-la sem as palavras que fazem qualquer espécie de som no ouvido da mente. Experiência extraordinária que irá transitar em sonhos. Quando você começar a pensar em imagens, sem palavras, você está no bom caminho[230] (BURROUGHS, 1965, Site, tradução pessoal).

Burroughs também sinaliza que as colagens que realiza nos *scrapbooks*, que têm a produção de sentidos do acaso como guia, são uma forma de silenciar a voz interna do sujeito[231]. Cita também outro exercício que pode produzir este efeito, a memorização de uma passagem, seguida de sua leitura.

Outros tipos de exercício se vinculam ao tempo:

> Eu faço um monte de exercícios que chamo de viagem no tempo, tomando coordenadas como: o que eu fotografei no trem, o que eu estava pensando naquele momento, o que eu estava lendo, e o que eu escrevi. Tudo isso para

---

[229] É preciso lembrar que o próprio zen nasce do silêncio: ―Certa vez um homem pegou uma flor e, sem uma palavra, segurou-a diante dos homens sentados n um círculo ao redor dele. Cada homem por sua vez olhou para a flor, e então explicou seu significado, sua importância, tudo o que ela simbolizava. O último homem, entretanto, vendo a flor, não disse nada, somente sorriu. O homem no centro então sorriu também e, sem uma palavra, entregou-lhe a flor. Essa é a origem do Zen" (OSHO, 2010, p. 18).

[230] ―I'm becoming more proficient at it, partly through my work with scrapbooks and translating the connections between words and images. Try this. Carefully memorize the meaning of a passage, then read it; you'll find you can actually read it without the words making any sound whatever in the mind's ear. Extraordinary experience, and one that will carry over into dreams. When you start thinking in images, without words, you're well on the way".

[231] Burroughs também chama este silêncio de supressão do ego, ou supressão do Eu (cf. BURROUGHS, 1984).

> ver o quão completo posso me projetar para um ponto atrás no tempo[232] (BURROUGHS, 1965).

Este exercício é uma projeção no tempo que envolve memorização. A memória, para Burroughs, é constantemente editada, ―a consciência está sendo editada por fatores do acaso" (BURROUGHS in: LOPES, 1996, p. 80). Por isso, trata-se de um exercício para ver *o quão completo* consegue se projetar. É também um trabalho sobre a memória, para ver seus limites.

A questão do tempo, no pensamento de Burroughs, leva-nos a outro aspecto da técnica *cut-up*: a experiência do espaço. O encadeamento lógico e sequencial do tempo é o começo da elaboração da linguagem como um vírus, da linguagem como controle e limitação do pensamento. Neste sentido, os *cut-ups* dão vez a ―eventos e personagens de vários níveis que o leitor poderá compreender com todo o seu ser orgânico[233]" (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 35, tradução pessoal) ao invés de ―enredo, continuidade, começo, meio e fim, a adesão a uma ‗sequencia lógica'. Mas as coisas não acontecem em sequencia lógica e as pessoas não pensam em sequencia lógica[234]" (IDEM). Para Burroughs, o encadeamento lógico do tempo é uma estrutura arbitrária.

A viagem espaço-tempo é a quebra do encadeamento do tempo, compreende os fatos sem uma relação de causalidade, sem uma sequência lógica que diz necessariamente que um sujeito ou um acontecimento evolui de um ponto a outro em linha reta. Trata-se de se atirar na experiência do espaço.

É preciso lembrar como o espaço é uma noção que em Burroughs, ganha muito mais sentido do que o tempo. Na carta que envia a Ginsberg, como um treino de sua escrita, trazida no primeiro capítulo desta dissertação, ele insiste em proclamar: ―SAIAM DA PALAVRA TEMPO PARA SEMPRE", ―TODOS FORA DO TEMPO E PARA O ESPAÇO", ―A ESCRITA DO ESPAÇO", ―A ESCRITA DO SILÊNCIO" (cf. BURROUGHS; GINSBERG, 2008, p. 91). Nesta carta, a escrita do silêncio equivale à

---

[232] ―I do a lot of exercises in what I call time travel, in taking coordinates, such as what I photographed on the train, what I was thinking about at the time, what I was reading, and what I wrote; all of this to see how completely I can project myself back to that one point in time".

[233] ―multilevel events and characters that a reader could comprehend with his entire organic being".

[234] ―plot, continuity, beginning, middle and end, adherence to a ―logical" sequence. But things don´t happen in logical sequence and people don´t think in logical sequence".

escrita do espaço, ao mesmo tempo em que, ao se referir à saída do tempo, poderíamos acrescentar, saiam da sequência lógica, o encadeamento lógico do tempo".

A expressão espaço em Burroughs tem um duplo significado, que pode ser melhor apreendido a partir da análise de um longo trecho introdutório do livro *The Job*:

> É necessário viajar. Não é necessário viver.'
>
> Estas palavras inspiraram os primeiros navegadores quando a vasta fronteira dos mares desconhecidos foi aberta para suas velas, no século XV. O espaço é a nova fronteira. É a fronteira aberta para os jovens? Cito o London Express, 30 dez 1968: Se você é um jovem com menos de vinte e cinco anos, com reflexos rápidos, que não teme nada no céu ou na terra e tem um apetite aguçado para a aventura não se preocupe em se tornar um astronauta.' Eles querem pais legais', arrastando fios para uma cara-metade' que vem de um tubo de oxigênio para mergulhadores. Doutor Paine do Centro Espacial em Houstoun diz: Essa luta foi um triunfo para os *squares* deste mundo que não são hippies, trabalham com regras rígidas e não têm vergonha de fazer uma oração agora e sempre'. É esta a grande aventura do espaço? São estes homens, que vão dar esse passo para regiões literalmente impensáveis em termos verbais? Para viajar no espaço, você deve deixar o velho lixo verbal para trás: O Deus que fala, o país que fala, o partido que fala. Você deve aprender a existir com nenhuma religião, nenhum país, sem aliados. Você deve aprender a viver sozinho em silêncio. Qualquer pessoa que reza no espaço não está ali.
>
> A última fronteira está sendo fechado para os jovens. No entanto, existem muitos caminhos para o espaço. Conseguir a liberdade completa do condicionamento passado é estar no espaço. Existem técnicas para alcançar tal liberdade. Estas técnicas estão a ser ocultadas e retidas. Em *The job* eu considero técnicas de descoberta[235] (BURROUGHS in: ODIER, 1974, p. 21).

[235] It is necessary to travel. It is not necessary to live.' These words inspired early navigators when the vast frontier of unknown seas opened to their sails in the fifteenth century. Space is the new frontier. Is the frontier open to youth? I quote from the *London Express*, December 30, 1968: if you are a fit young man under twenty-five with lightning reflexes who fears nothing in heaven or on the earth and has a keen appetite for adventure don´t bother to apply for the job of astronaut." They want cool dads" trailing wires to the better half" from an aqualung. Doctor Paine of the Space Center in Houstoun says: This fight was a triumph for the squares of this world who aren´t hippies and work with slide rules and aren´t ashamed to say a prayer now and them". Is this the great adventure of space? Are these men going to take that step into regions literally unthinkable in verb terms? To travel in space you must leave the old verbal garbage behind: God talk, country talk, party talk. You must learn to exist with no religion no country no allies. You must learn to live alone in silence. Anyone who prays in space is not there. The last frontier is being closed to youth. However there are many roads to space. To achieve complete freedom from past

O primeiro sentido da palavra espaço ao qual Burroughs sempre se refere é o espaço sideral[236]. Burroughs era encantado por espaçonaves, alienígenas, e esperava que elas pousassem na Terra. Via este espaço como uma nova fronteira, uma nova possibilidade de partir para as experiências de viagem, como os navegadores do século XV. Possivelmente, também pensa nas experiências piratas, é de se lembrar, mais uma vez, que seu livro *O fantasma de uma oportunidade* é sobre colônias piratas, sobre experiências de associações que puderam deixar para trás o Deus que fala e o País que fala[237].

Burroughs considera que a possibilidade deste tipo de viagem foi fechada para os jovens. Entretanto, ao final do texto afirma que há várias formas de se estar no espaço. E que se liberar de todos os condicionamentos – entenda-se das palavras que foram suavemente digitadas no seu ventre, da Nação, do Dinheiro, do *Ugly American* – é estar no espaço. Aqui, aparece a margem para outra relação, o espaço que também libera do encadeamento lógico do tempo, a vivência de um espaço. É a viagem espaço-tempo, que é mais uma experiência do espaço do que propriamente uma experiência do tempo, ou, de uma relação com o tempo que seja singular, no interior de uma experiência espacial.

O espaço se conecta ao silêncio, na medida em que para Burroughs é preciso silenciar grandes construções sociais que falam dentro de você, e por você[238]. Expressões como ‒é preciso calar o País que fala, o policial que fala, o pai que fala, o partido que fala" são frequentes em seus livros. As expressões, conceitos, instituições que exercem autoridade sobre os sujeitos, articulam exercício de poder e palavra proferida.

---

conditioning is to be in space. Techniques exist for achieving such freedom. These techniques are being concealed and withheld. In *The Job* I consider techniques of discovery".

[236] Pelo espaço sideral, poder-se-ia comparar o tempo da literatura de Burroughs, a um tipo de tempo mítico próprio. A noção de mitologia é cara a ele, que costumava afirmar escrever uma nova mitologia para a era do Espaço.

[237] Ver: Capítulo 1.

[238] ‒O silêncio não pode simplesmente ser analisado como estagnação, mas também deve ser analisado como uma estratégia política de resistência (...). O silêncio do não muitas vezes prepara condições para outras coisas, mesmo que determinando casos não padronizados ou que, às máquinas de produção normativa não será ‗permitido fazer as suas coisas' aqui" (DAY, 1998, pp.101-102, tradução pessoal).

Pierre Clastres (2003) aponta que esta relação é fruto de sociedades hierarquizadas e estratificadas, por que, ao investigar as práticas políticas do povo Guayaki, nota que eles lidam com estas questões de outra maneira. Este povo deixa para o chefe o dever da palavra. Nesta sociedade, a palavra do chefe é um ato ritualizado, e deve sempre ser pronunciada ao entardecer ou ao amanhecer. No entanto, enquanto o chefe fala, cada uma das pessoas que ali estão continuam suas atividades cotidianas, sem dar atenção, ou fingindo desatenção. Assim, o discurso do chefe se torna esvaziado: abre-se uma fissura entre a política e a fala do chefe e, ao mesmo tempo, afasta-se do chefe uma característica de mando, rompendo-se com a obediência na outra ponta.

Neste sentido:

> Falar é antes de tudo deter o poder de falar. Ou, ainda, o exercício do poder assegura o domínio da palavra: só os senhores podem falar. (...) Palavra e poder mantêm relacionamentos tais que o desejo de um se realiza na conquista do outro. Príncipe, déspota ou chefe de Estado, o homem de poder é sempre não somente o homem que fala, mas a única fonte da palavra legítima: palavra empobrecida, palavra certamente pobre, mas rica em eficiência, pois ela se chama *ordem* e não deseja senão a *obediência* do executante. (...) É óbvio que tudo isso concerne a sociedades baseadas na divisão senhores/escravos, senhores/súditos, dirigentes/cidadãos, etc. (CLASTRES, 2003, p.169).

O pensamento de Clastres se diferencia um pouco da análitica proposta nessa pesquisa, uma vez que ele lida com o poder como substância – seja do corpo social ou de príncipes e políticos. No entanto, ele é importante pelo fato de sinalizar uma outra sociedade que lida com a palavra de modo diferente do que as sociedades ocidentais. Também se aproxima das reflexões de Burroughs sobre a linguagem, articulando a aquisição de uma palavra, a eficiência da palavra proferida no discurso emitido e as relações de exercício de poder.

Para Burroughs, romper com estas características da palavra proferida é entrar em uma viagem pela experiência do espaço, aí a relação entre espaço e silêncio. Se esta experiência espaço-silêncio, não necessita de uma viagem para o espaço sideral[239], Burroughs afirma que o livro *The job* apresenta técnicas de descoberta, técnicas para se

[239] O próprio apreço de Burroughs pelo espaço sideral já remete ao silêncio visto que o som não se propaga no espaço.

viver no espaço, para se trabalhar um sujeito que viva no espaço. Estas técnicas são aquelas citadas neste capítulo. O próprio livro incorpora os textos aqui citados ―A revolução eletrônica" e ―Playback". Apresenta com bastante ênfase os *cut-ups*, o silêncio e os *scrapbooks*. Estas técnicas levam também ao ponto de se aprender, trabalhar, treinar um sujeito que viva o espaço. Segundo Ginsberg:

> Este é o propósito dos cut-ups: recortar as reações-hábitos, ultrapassar os hábitos aprendidos, ultrapassar os reflexos condicionados, recortar dentro do espaço infinito e azul, ali onde há espaço para a liberdade e não há obrigação de repetir a mesma imagem nem de gozar da mesma maneira mais uma vez[240]

Pela realização de colagens, e pelas técnicas aqui citadas, pode-se associar as práticas de Burroughs a uma heterotopia:

> As heterotopias *inquietam*, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a ―sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza manter juntos (ao lado e em frente uma das outras) as palavras e as coisas. (...) dessecam o propósito, estacam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases (FOUCAULT, 2007, p. XIII).

Foucault chega a esta reflexão por um texto literário de Borges, uma enciclopédia chinesa que justapõe animais e seres fantásticos que a nosso ver soam de maneira incompreensível, abala o espaço comum dos encontros no ―não-lugar da linguagem" (FOUCAULT, 2007, p. XI). O que Burroughs realiza com os procedimentos de colagem também é uma justaposição de recortes, de palavras, de simultaneidades[241] e temporalidades desconexas, escrevendo como uma prática de si que transforme a si mesmo. A transformação de si pela escrita do *comissário do esgoto* passa necessariamente pela ruína sintática, pela fala seca, por apresentar o mundo em

---

[240] Publicação da revista *Gay Sunshine*. Tradução de Júlio Nobre. Disponível em http://pt.scribd.com/doc/22288693/Entrevista-Com-Allen-Ginsberg (consultado em 25/04/2012).

[241] A simultaneidade é uma marca da escrita de Burroughs. Esta é a melhor descrição da experiência que a leitura de um livro seu provoca: ―Segundo Norman Mailer, o ataque de sua linguagem cruel produz no leitor a sensação de estar numa sala onde três rádios, duas televisões, um som estéreo, um filme pornográfico e duas lavadoras automáticas funcionam ao mesmo tempo, enquanto um cientista maluco mexe nos botões pra arrancar o máximo de interferência possível" (MORAES, 1984, p. 66).

um *Almoço Nu*, por frases sem lirismo. Arruína as categorias de sua época como vício e drogas. Desenvolve uma escrita heterotópica em que contesta, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática. Arruína a sintaxe dentro e a partir de si.

Em ―Outros espaços" Foucault (2009) definirá as heterotopias, em oposição às utopias, como utopias efetivamente realizadas, relativas a uma experiência do espaço, como lugares reais e efetivos que invertem posicionamentos da sociedade, justapõem coisas imprevisíveis, rompem com todo tempo tradicional, o que não implica que sejam necessariamente libertárias. No entanto, neste texto, por se referir a lugares mais concretos – como jardins, cemitérios e bordéis – parece que este tipo de experiência do espaço, a ser relacionada com a experiência da escrita de William Burroughs acarretaria em uma análise um pouco forçada, por mais que o que Burroughs enfatize que a experiência do espaço da qual fala, é uma viagem pelo espaço físico[242].

Mas uma passagem final deste texto, principalmente por utilizar de um dos exemplos que Burroughs se vale, parece reveladora:

> Se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá porque o barco foi para a nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barco os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia os corsários (FOUCAULT, 2009, pp. 421-422).

Burroughs sinaliza que os barcos são a primeira quebra da fronteira, e compara as navegações à sua experiência do espaço, à sua escrita-espaço-silêncio. As embarcações, principalmente a pirataria, e as viagens ao espaço sideral são o arcabouço de imaginação que fomenta parte da vida de Burroughs, imaginação que propõe transformar o mundo e, ao mesmo, tempo, violá-lo. Estabelecer uma vida sem o País

[242] ―Se os escritores estão capacitados a viajar no espaço-tempo e a explorar áreas abertas pela era espacial, penso que devem desenvolver técnicas tão novas quanto definidas como técnicas de viagem no espaço físico" (BURROUGHS; GYNSIN, 1978, p. 50, tradução pessoal).

que fala, sem o Partido que fala, sem o Deus que fala. Hasteia uma bandeira preta com uma caveira, vive uma aventura sem o medo da morte, e arruína com o controle e suas maquinarias – como a polícia –, elaborando uma ética singular.

uma vida contra controles e vírus.

alguns esboços

Autorretrato. William Burroughs, 1959. Parte da exposição "50 anos de Almoço nu" na Universidade de Columbia. Curador Gerald W. Cloud. Disponível em: https://exhibitions.cul.columbia.edu/exhibits/show/nakedlunch.

"Por que deter-se aí?
Porque não fazer nascer dentes e garras,
presas com ventosas e glandes fétidas
e lutar até o fim na lama, hã?"
(William Burroughs)

Os *beats* inventaram estilos de vida que entraram em choque com o ―sonho americano", o que Burroughs chama de pesadelo em alguns momentos, e não-sonho em outros (cf. ODIER, 1974). A canção ―América" presente no musical *West Side Story*[243], de 1961, sintetiza bem este sonho:

> Arranha-céus crescem na América
> Cadillacs desfilam na América
> A indústria progride na América
> Doze em um quarto na América
> Muitas casas com mais espaço
> Muitas portas fechadas na nossa cara
> Quero apartamento com varanda
> Melhor perder o sotaque
> A vida é gloriosa na América
> Se souber lutar na América
> A vida é boa na América
> Se você for branco na América
> Aqui você é livre e tem orgulho
> Desde que você fique na sua
> (...) Ninguém se diverte na América (...) (WISE, 1961, Vídeo).

O musical se refere ao conflito entre estadunidenses e latinos – que pode ser estendido a todos os imigrantes e aos negros –, apontando os principais elementos que eram apresentados em propagandas deste país, como a ostentação de riqueza, a abundância de oportunidades, belas casas, carros e indústrias; claro, tudo adquirido com maior possibilidade (quem sabe) se você fosse branco.

Foi neste contexto que os *beats* inventaram seu estilo de vida com despojamento material e lançaram-se às experiências com drogas e sexo, despreocupando-se com todo o tipo de comportamento classificado como anormal e degenerado. Passaram a perambular por bairros negros, associando-se com os tipos sociais moralmente condenáveis.

[243] Musical produzido na Broadway em 1957 e adaptado para o cinema em 1961. Trata-se de uma transposição do clássico enredo de *Romeu e Julieta* para a rivalidade de gangues da Nova York da década de 1950, quando a parte oeste (*west side*) de Manhattan era habitada por nova-iorquinos e imigrantes latinos recém-chegados em busca ―sonho americano".

Burroughs, associado aos seus amigos *beats*, execeu na escrita e na literatura uma das formas de inventar a sua vida: ―Você sabe, me perguntam se escreveria se estivesse em um ilha deserta onde não conhecesse nem visse nenhuma pessoa. Minha resposta é enfaticamente sim. Eu escreveria para ter companhia porque eu estou criando um mundo imaginário – é sempre imaginário – que eu gostaria de viver[244]" (Burroughs, 1965, Site).

A invenção deste mundo que Burroughs chama de imaginário não se apartou de atitudes, nunca foi retórica literária. A própria escrita não é uma elocubração qualquer do pensamento, mas é ela mesma uma atitude. O que Burroughs chama de ―criação de um mundo" é a invenção de um povo:

> A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações. (...) A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida (DELEUZE, 2008b, pp. 14-15).

O povo pode ser exemplificado pelos *wild boys* de Burroughs, seus garotos *queer* que se voltam contra a família e a polícia, agitam-se em orgias múltiplas e usufruem de substâncias psicoativas a bel prazer.

A invenção desse povo bastardo, sanguinolento, rebelde, não se aparta da elaboração de uma vida outra. Este mundo outro tem desdobramentos na própria existência do escritor. Burroughs não se furtou a arremessar-se na lama para inventar uma vida própria e singular em relação aos psicoativos, inventar exercícios e ascetismos, sua própria linguagem, afirmar a palavra *queer* para desacreditar

[244] ―You know, they ask me if I were on a desert island and knew nobody would ever see what I wrote, would I go on writing. My answer is most emphatically yes. I would go on writing for company. Because I'm creating an imaginary—it's always imaginary—world in which I would like to live."

identidades. A escrita, em conjugação com a existência, precisava estar na ―margem necessária", diria Corso, e por isso deve se voltar contra os governos sobre a vida de seu tempo, desvincular-se da política estatal e enfrentá-la, pois esta atividade limita as potencialidades inventivas dos sujeitos, como afirma Burroughs (cf. ODIER, 1974, p. 56).

Burroughs inventou sua vida de maneira singular. Elaborou as expressões controle e vírus e deu o seu significado a elas e, a partir destes inventos, voltou-se contra a sociedade de seu tempo. Esta pesquisa procurou situar estas construções no volume próprio que Burroughs atribuiu a elas. Não implica afirmá-las como verdade, ou como inequívocas. Tratou-se de observar como este escritor *beat* deu forma a sua existência. Burroughs também se equivoca, treme, mas enfrenta a vida com coragem. Seria possível fazer uma análise dos limites de suas reflexões, como por exemplo, questionarmo-nos a respeito do que acarreta o peso que atribui à noção de consciência. Também seria adequado afirmar que, ao refletir sobre o *Ugly American* estadunidense, esqueceu-se de que sua paixão por armas de fogo é uma marca típica da cultura dominante deste país[245]. Se pensarmos que o *Ugly Spirit* deu vez ao *Ugly American*, pode-se afirmar que o tiro que matou Joan no acidente foi fruto do vírus do espírito estadunidense que habita o corpo de Burroughs, e do qual ele não se desfez, tampouco recusou ou conseguiu resistir.

O escritor *beat* do qual trata esta pesquisa não é alguém para ser seguido; não se deve erguer altares e praticar devoções nem a ele nem a ninguém. Como diz a canção: ―Durango Kid só existe no gibi e quem quiser que fique aqui, entrar pra história é com vocês". No entanto, é possível andar em sua companhia, dar vez a novos inventos junto aos seus. Inventar formas de vidas outras – novos desassossegos e resistências –, percebendo também a atualidade de seu pensamento, de sua existência.

Burroughs foi um homem que se pôs em movimento, arremessando-se em experimentações diferenciadas. Sua produção literária variou de livros que envolviam relatos crus, diretos e cortantes, como *Junky* (1953) e *Queer* (escrito entre 1951 e 1952, mas publicado em 1985); livros compostos por *routines*, como *Almoço Nu*, justapondo

[245] Existem muitas nuances nesta paixão. Primeiro, vale lembrar que Burroughs era apaixonado por todo tipo de armas; entre as brancas, gostava principalmente de facas. Além disso, o ato de pintar com armas (*shoot painting*) mereceria uma análise mais aprofundada, o que poderia apontar para outros caminhos. De todo modo, o gosto por armas de fogo não deixa de ser um traço tipicamente estadunidense.

fragmentos nem sempre conexos e textos não lineares; e trabalhos realizados a partir da técnica *cut-up*, uma colagem de textos que não respeita os donos de nenhuma palavra, como *Nova Express* (1964) ou *The Soft Machine* (1961). Escreveu também livros em parceria com seus amigos, como *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques* ou *Cartas do yage* (1963). Abandonou o *cut-up*, mas manteve uma escrita não-linear, mesmo que em menor grau comparado a estes trabalhos, como em *The Wild Boys* (1971). Desenvolveu um trabalho em conjunto com o ilustrador Malcolm McNeill, uma novela gráfica chamada *Ah pook is here!* (1971), em diálogo franco com a linguagem das histórias em quadrinho (a própria concepção do livro se iniciou por uma tirinha publicada por ambos na revista inglesa *Cyclop*, em 1970). Foi um incansável inventor de palavras e expressões que ganharam outros usos posteriores como *Heavy Metal* (uma viagem ruim de droga em *Almoço nu*), *Soft Machine* (que se transformou no nome de uma banda de rock progressivo nos anos 1960) ou *Blade Runner*[246] (que virou título do filme dirigido por Riddley Scott em 1992, inspirado no livro *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick).

Burroughs esteve em Tânger, Londres, Equador, Colômbia, França, Áustria... Afetou a música e a literatura do século XX, e também o cinema, em suas parcerias com Gus Van Sant (*Drugstore Cowboy* e *A Thanksgiving Prayer*) e David Cronenberg (diretor da filmagem de *Naked Lunch*). Também foi ator em *Decoder,* filme de 1984 dirigido por Klaus Maeck, e teve a história *The Junky´s Christmas* produzida em um filme em *stop motion* por Francis Ford Coppola.

Experimentou as *spoken words*, textos lidos em conjunto com interferências sonoras diversas, variando ruídos estranhos, e participação de músicos como John Cale (Velvet Underground), Kurt Cobain (Nirvana) e Laurie Anderson. Possui uma discografia de cerca de 20 CDs. Esteve junto de jovens que iniciaram a produção do Punk Rock nos Estado Unidos, como Patti Smith e Iggy Pop. Em um de seus trabalhos como pintor, ou artista plástico, ou o que seja, confeccionou a capa de um disco para a banda de seus amigos do Sonic Youth.

[246] Título de um livro de Burroughs que tem como tema central a medicina e a burocracia. Trata-se de um livro de ficção científica dividido em cenas como em um roteiro de cinema, daí o título *Blade Runner: a movie*. Cf. BURROUGHS, 1990.

Kim Gordon, da banda Sonic Youth, Michael Stipe, da banda R.E.M e William Burroughs com seu copo de vodka com Coca Cola. Disponível em: realitystudio.org.

William Burroughs e Kurt Cobain, da banda Nirvana. Disponível em: realitystudio.org.

David Bowie e William Burroughs. Disponível em: lounge.obviousmag.org.

Burroughs e Tom Waits, com quem compôs (junto a Bob Wilson) a ópera The Black Rider. Disponível em: lounge.obviousmag.org.

Mick Jagger, William Burroughs e Andy Warhol. Disponível em: lounge.obviousmag.org.

William Burroughs e Joe Strummer, da banda The Clash. Disponível em: lounge.obviousmag.org.

Jimmy Page, guitarrista da banda Led Zeppelin, e William Burroughs. Disponível em: lounge.obviousmag.org.

Muitos outros exemplos destas associações poderiam ser dados: Frank Zappa, Debbie Harrie – da banda Blondie –, Laurie Anderson, Keith Richards, The Police, etc. Tanto Burroughs quanto os *beats* colocaram questões e afrontamentos aos Estados Unidos – e não só – que se desdobraram em novas práticas e invenções de vida nas décadas de 1960 e 1970, com a chamada contracultura[247], com o movimento hippie e com os punks. Os *beats* não só são procedências destes movimentos jovens, como se associaram a eles, conviveram com alguns deles e inventaram outras formas de vida neste processo.

Destes novos movimentos de jovens que emergiram nas décadas de 1960 e 1970, Burroughs teve maior apreço e envolvimento com os punks. James Grauerholz comenta e este respeito:

> Então no meu pequeno trajeto do Bunker ao Phoebe´s eu passava por aqueles postes, bem na porta da minha casa, com cartazes colados: ―Punk vem aí!" (...) ―Punk?" – adorei, porque pra mim significava uma palavra derrisória pra um jovem, um bosta insignificante. E daí pro *Junky* de Burroughs – sabe, tem um trecho maravilhoso em que William e Roy, o marinheiro, estão roubando os bêbados no metrô e há dois jovens punks por perto. Eles passam e dizem um monte de merda pro Roy, e o Roy: ―Punks fodidos acham que é engraçado. Não vão achar tanta graça quando estiverem cumprindo cinco-vinte-e-nove na ilha." Cinco meses e vinte e nove dias, sabe como é. ―Punks fodidos acham que é engraçado" Então soube que punk era um descendente direto da vida e obra de William Burroughs. E eu disse: ―Agente tem que unir essas duas coisas em benefício das duas partes" (GRAUERHOLZ in: McCAIN; McNEIL, 2010, p. 272).

Vários dos livros de Burroughs apresentam personagens punks, isto é, jovens vestidos em trapos considerados delinquentes e degenerados, tal qual a palavra designava em seu tempo. O punk rock emerge na década de 1970 com jovens rebeldes prontos a contestar ―categorias e hierarquias, algo totalmente antiautoritário que se levantou contra vozes que ditavam valores[248], elaborando uma vida diferente do estilo de vida burguês" (LEYSER, 2009, Vídeo). Na música, o punk se opunha às construções

[247] A este respeito, ver: BARJA, 2005.

[248] Esta passagem pode ser compreendida, por intermédio de Burroughs como: O país que fala, a polícia que fala, a mãe que fala, o partido que fala, o pai que fala...

anteriores do rock progressivo e do hard rock, lançando mão de sons crus, guitarras nervosas, rápidas e distorcidas ao invés de longos solos e música tecnicamente lustrada. As letras das músicas punks compunham o estilo seco, direto e despretensioso com a parte instrumental, contestando autoridades de maneira virulenta em suas canções. Nos Estados Unidos, o punk rock tem procedências em bandas como New York Dolls, MC5, Velvet Underground, Ramones e Patti Smith[249]. Burroughs também colaborou com diversas revistas *undergrounds*, por onde o punk rock era assunto, como a Re/ Search, editada por V. Vale, que além de trabalhar neste tipo de imprensa foi tecladista da banda Blue Cheer. Segundo Vale: ―A forma como o punk dizia a verdade, era anti-autoritário e sarcástico, me faz acreditar que Burroughs já era totalmente punk rock" (VALE in: LEYSER, 2009, Vídeo).

Burroughs, que na década de 1970 retornou aos Estados Unidos, frequentou inúmeros shows punks no CBGB, a casa de shows nova-iorquina que ficava a cinco quadras de onde morava e que trazia bandas como The Stooges e Velvet Underground e fomentou o punk rock neste país. Sua relação com Patti Smith foi uma das mais intensas[250]. Ela costumava ler textos de Burroughs em shows, frequentava a sua casa, cantava para Burroughs e, logo que ele retornou aos Estados Unidos, bradou ao público de um de seus shows: ―William Burroughs está de volta à cidade! Bem vindo a Nova York William Burroughs!" (SMITH in: LEYSER, 2009, Vídeo). Segundo ela: ―William tinha uma visão do futuro que era paralela ao punk rock. Esta ideia de um grupo de garotos ou um grupo de almas andróginas que ardiam em febre" (IDEM). Patti Smith faz referência aos *wild boys* de Burroughs, afirmando que esta é a postura que animava alguns dos jovens daquele período.

Burroughs chegou a enviar uma carta à Inglaterra parabenizando a banda Sex Pistols pela música ―God Save the Queen"[251]. Segundo ele, nada de bom poderia ser

---

[249] Sobre o punk rock, ver: ROBB, 2012; McCAIN, McNeil, 2010; SMITH, 2010; LEYSER, 2010, Vídeo.

[250] ―Estou no modo Mike Hammer, fumando Kools e lendo romances policiais baratos no saguão, enquanto espero William Burroughs. Ele chega impecavelmente vestido em um sobretudo escuro gabardine, terno cinza e gravata. Fico sentada em meu posto por algumas horas rabiscando poemas. Ele sai trôpego do El Quixote, um pouco bêbado e desgrenhado. Ajeito sua gravata e paro um taxi para ele. É nossa rotina sem palavras" (SMITH, 2010, p. 91).

[251] ―God save the queen / Her fascist regime / It made you a moron/ A potential H bomb (…) When there's no future / How can there be sin / We're the flowers / In the dustbin / We're the poison / In your human machine / We're the future / Your future (…)No future, no future / No future for you / No future,

produzido naquele país até que as pessoas gritassem: ―A rainha que vá tomar no cú!" (BURROUGHS, 1986, p. 169). Músicas de Iggy Pop, como ―Gimme Somme Skin" fazem referência direta a Burroughs[252], e Jello Biafra, vocalista da banda de hardcore Dead Kennedys assume já ter utilizado a técnica *cut-up* para compor músicas como ―Man with the dogs". Segundo Jello Biafra: ―Muitos dos pioneiros do punk haviam lido extensamente Burroughs, como Iggy Pop, Lou Reed e Will Shatther do Negative Trend. Muitas de suas ideias influenciaram estas pessoas, e logo outras pessoas observaram seu trabalho" (BIAFRA in: LEYSER, 2009, vídeo).

Burroughs não só foi uma das procedências para a emergência deste movimento jovem vinculado à música, como se associou a estes jovens para novos experimentos. Estes são alguns apontamentos de desdobramentos de sua escritura-vida que sinalizam para invenções realizadas com e a partir de sua existência.

---

no future / No future for me (…)". Trecho da música ―God Save de Queen", disponível em: http://letras.mus.br/sex-pistols/35850/traducao.html (consultado em 11/11/2013).

[252] ―Billy Billy Lee it ain´t no fool / all the junkies think its cool" (Cf. LEYSER, 2009, Vídeo). Bill é o apelido de William Burroughs, e Lee se refere ao personagem que aparece em seus livros como sua própria expressão.

uma atualidade de william burroughs

Como último momento desta dissertação, parece interessante situar brevemente a atualidade de William Burroughs. No entanto, isto já foi feito parcialmente ao longo do capítulo 3, ao situar sua reflexão sobre controles vírus. Neste momento pretende-se sinalizar algumas questões atuais sobre as drogas em articulação com a linguagem.

Drogas e linguagem são duas dimensões que aparecem em Burroughs de modo relacional. Suas experimentações com as drogas se desdobram em experimentações literárias. A literatura também é, para ele, uma zona de vizinhança dos efeitos psicoativos das drogas.

Por meio de seu estilo de vida, Burroughs mostrou os limites do conceito médico de vício, redefiniu-o e escancarou os governos sobre a vida que orbitam em torno desta categoria. A utilização de psicoativos, especialmente narrada em *Junky*, escancara como os usuários de drogas psicoativas, à margem das regulamentações, puderam inventar técnicas e saberes de uso.

Muita coisa aconteceu em torno das substâncias psicoativas desde o falecimento de Burroughs. A tão acalentada utopia do proibicionismo – a erradicação total das drogas e o cultivo generalizado de estado abstêmico – não se realizou[253]. Hoje, muitos apontam para o que chamam de ―fracasso da guerra às drogas[254]". Países como Portugal, Finlândia, Espanha e Holanda inseriram políticas de descriminalização das drogas ao longo dos anos. O Estado uruguaio, neste momento, depende apenas de um trâmite no Senado para aprovação da legalização da maconha no país. Os Estados Unidos possuem, hoje, estados em que o uso medicinal da maconha é autorizado, e

[253] O que o bom senso de alguns, incluindo o de Burroughs, já sinalizava desde os primeiros desenhos da proibição.

[254] Este discurso está presente em documentários como *Cortina de Fumaça* e *Quebrando o Tabu*. As bancas de jornal também estão habitadas por revista que encaminham os seus argumentos neste sentido, como a edição n. 126 da *Revista Fórum*, lançada em setembro de 2013. Um programa televisivo apresentado por Pedro Bial, transmitido pela Rede Globo de Televisão, e que leva o sugestivo e podre nome de ―Namoral", também exibiu um debate sobre estas questões no ano de 2013.

outros, como Washington e Colorado, em que a legalização da produção e cultivo já estão dados (cf. FARIA, 2013; ROUSSELET, 2013)[255].

No século XXI a discussão sobre novos modelos de regulações ganha força, dando espaço a ―dilemas" entre a produção industrial da maconha ou a produção estatizada, o cadastro ou não de usuários, ou sobre a quantidade aceita como porte legal em países descriminalizados. No entanto, a maconha é a única substância do hall das proibidas que ganhou o estatuto dessa discussão, enquanto outras continuam com seus velhos estigmas, alcunhadas de mais danosas e mais pesadas. Em todo este debate, uma coisa permanece intocável: as regulações estatais e médicas, herança do proibicionismo. Esquece-se de que uma regulação das drogas já existe, e clama-se por uma outra regulação. Pouco se ouve sobre a possibilidade de uma circulação livre de substâncias psicoativas, na utilização de drogas como fonte do prazer e do cuidado de cada um, sem que qualquer pastor, seja ele da igreja x ou y, seja Estado ou médico, intervenha autoritariamente naquilo que é mais próprio de cada um: as vísceras.

As questões trazidas pela escritura-vida de William Burroughs, discutidas no segundo capítulo dessa dissertação, afirmam uma prática de experimentação de psicoativos livre, vinculada à singularidade do usuário. Diante de um contexto marcado pelo proibicionismo, Burroughs expressa, ainda no século XX, uma existência corajosa capaz de escandalizar um pensamento que não prescinde de pastores, leis, e regulamentações que atravessem as tripas, o sangue e as veias de cada um. Pensar com, e a partir da existência de Burroughs é pensar pelos caminhos da liberação das drogas: ―A liberação das drogas significa a deslegalização, a desnormatização, mas não a inevitabilidade do desregramento. A desmesura e a continência são ambos comportamentos possíveis no campo das opções particulares" (RODRIGUES, 2004b, p. 152).

Liberar é reconhecer que as regulações dos psicoativos são frutos de toda construção proibicionista. Não diferenciar moralmente as diversas drogas e o seus usos, e notar o óbvio: a diversidade de existências humanas caminha por tantas formas de viver, de inventar práticas que tanto a utilização de drogas para uso que destruam a vida dos sujeitos, quanto utilizações que impliquem por outros caminhos ocorrerão (e

[255] Outra fonte para consultar estas informações é o site www.coletivodar.org.

ocorreram) com proibicionismo, regulação médica ou estatal. A desmesura é parte da vida.

Antonin Artaud já inquietava a sociedade de seu tempo ao afirmar:

> Suprimam o ópio, e não suprimirão a necessidade do crime, os cânceres do corpo e da alma, a tendência desespero, o cretinismo inato, a sífilis hereditária, a pulverização dos instintos não impedirão que existam almas destinadas ao veneno, qualquer que seja: o veneno da morfina, veneno de leitura, veneno do isolamento, veneno de masturbação, veneno dos coitos repetidos, veneno da fraqueza enraizada na alma, veneno do ácool, veneno do rapé, veneno da antissociabilidade. (...) Permitamos que se percam os perdidos, temos maneiras melhores de gastar o nosso tempo do que tentar uma regeneração impossível e, além disso, inútil, *odiosa e prejudicial*[256]. (ARTAUD, 2005, pp. 93-94).

Artaud aponta para o inevitável : as desmesuras da vida nunca conseguirão ser abolidas, são inerentes à existência humana. A utilização dos psicoativos faz parte da vida, e está presente nas mais diversas culturas humanas há milênios. Amplia o significado de seus venenos próximo ao que Burroughs também realiza. A Literatura está neste âmbito, a masturbação, o sexo... Há sempre onde encontrar desmesuras, quando se procura por elas, e em certos momentos, mesmo sem procurá-las, elas estão aí, prontas para arrebatar alguém como uma força estranha.

Pensar na liberação das drogas é pensar por caminhos que reconheçam singularidades e se aproximar do abolicionismo penal ao dar um tratamento não universal para a questão:

> O abolicionismo penal investe na quebra da verticalidade do tribunal e na eliminação do artifício que impede que cada discordância ou embate entre indivíduos seja diluído em um tratamento universal. Os eventos criminalizados pela justiça penal deixam de ser vistos como crimes (o que

[256] —Suprimam El ópio, y no suprimiran la necessidad del crimen, lós cánceres del cuerpo y del alma, la tendência desesperación, el cretinismo inato, La sífilis hereditária, La pulverización de lós instintos; no impedirán que existan almas destinadas AL veneno, cualquiera que se, veneno de La morfina, veneno de La lectura, veneno de la aislación, veneno Del onanismo, veneno de lós coitos repetidos, veneno de la debilidad arraigada Del alma, veneno de alcohol, veneno del tabaco, veneno de la antissociabilidad. (...) Permitamos que se pierdan lós perdidos; tenemos mejores maneras de ocupar nuestro tiempo que intentar uma regeneración impossible y, por añadidura, inútil, *odiosa y nociva*."

> pressupõe a possibilidade de que cada acontecimento seja reduzido a um modo totalizador de análise e solução) para vê-los como *situações-problema* a serem abordadas em suas especificidades (RODRIGUES, 2004a, pp. 13-14).

O abolicionismo penal é uma prática que visa a abolição do castigo e das punições. Tem como um de seus instauradores o holandês Louk Hulsman, mas possui procedências que podem ser observadas em autores como Max Stirner e William Godwin. No Brasil, encontra ecos em intelectuais como Nilo Batista, Vera Malaguti, Maria Lúcia Karam e os pesquisadores do Núcleo de Sociabilidade Libertária (Nu-Sol) da Puc-SP como Edson Passetti, Thiago Rodrigues, Salete Oliveira e Acácio Augusto.

O abolicionismo não é dogmático, não se conforma em um doutrina fixa. Segundo Edson Passetti: "Há vários abolicionismos; o herdeiro do marxismo e que crê na mudança radical da estrutura, (...) há um de inspiração transcendente mas com efeito real contundente como o de Louk-Hulsman, ao partir o paradigma escolástico; há um libertário no qual me incluo, juntamente com o Nu-Sol (...)" (PASSETTI, 2008, Site).

Burroughs também reconhece a constituição do crime como artifício da lei, recusa a constituição ontológica do criminoso, e declara as prisões como aquilo que é preciso explodir em nossa sociedade (cf. ODIER, 1974). É preciso considerar que as prisões, como o crime, são uma construção histórica. Neste sentido, Lévi-Strauss afirma em "um copinho de rum":

> Penso em nossos costumes judiciários e penitenciários. Ao estudá-los de fora, ficaríamos tentados a contrapor dois tipos de sociedades: as que praticam a antropofagia, isto é, que enxergam na absorção de certos indivíduos detentores de forças tremendas o único meio de neutralizá-las, e até de se beneficiarem delas; e as que, como a nossa, adotam o que se poderia chamar de *antropemia* (do grego *emein*, "vomitar"). Colocadas diante do mesmo problema, elas escolheram a solução inversa, que consiste em expulsar esses seres tremendos para fora do corpo social (...) (LÉVI-STRAUSS, 2009a, p. 366).

Pensar as drogas por intermédio da liberação[257] é também expressar o abolicionismo penal, observando práticas locais desenvolvidas pelos sujeitos que se valem de psicoativos. Estas práticas existiram mesmo no interior da sociedade proibicionista, não foram cessadas e ainda habitam os nossos tempos (cf. MACRAE, 1997, 2004; GRUND, 1993). Falar de liberação das drogas é se lançar em uma atitude *antropofágica*, incorporar as drogas em nossa cultura, fazer com que seus saberes circulem sem que isso signifique novas regularizações médico-estatais.

Neste sentido, Louk Hulsman afirma:

> (...) Uma linguagem tem que ser construída Não pode ser a linguagem na qual a justiça criminal é praticada e legitimada. Quando o uso dessa linguagem tem de tornar possível avaliar a legitimidade da justiça criminal sob a luz de certos valores explícitos, é melhor começarmos a formular estes valores. Eles têm de mostrar-nos para onde e como olhar (HULSMAN, 2003, p. 193).

Andar com William Burroughs é reconhecer a linguagem, a elaboração de conceitos e as amarrações sintáticas como políticas. As palavras suavemente digitadas em nossos ventres se referem a condutas e códigos morais. A elaboração de uma linguagem não se aparta de uma ética e compõe a atitude abolicionista. O próprio Hulsman situa esta questão: ―Somos capazes de abolir a justiça criminal em nós mesmos, de usar outra linguagem para que possamos perceber e mobilizar outros recursos pra lidar com situações-problema" (IDEM, p.213). Burroughs esgarçou a palavra *addiction* em seu tempo, apontando para como o que nomearam de ―vício" não podia ser encontrado em qualquer substância psicoativa.

Próximo à redefinição do conceito de ―vício" de Burroughs, Antônio Escohotado divide as drogas em três grupos: apaziguantes, energéticos e visionários. No primeiro grupo encontramos substâncias como ópio, morfina e tabaco. No segundo, cocaína e anfetaminas. No terceiro, o LSD, o peiote, a *ayahuasca* e demais substâncias lisérgicas

[257] A defesa da liberação das drogas é própria ao abolicionismo penal libertário. Neste sentido, é importante destacar a procedência das pesquisas do Nu-Sol nesta reflexão: ―Enfim, o termo droga também designa o pejorativo na sociedade e passível de internação e encarceramento. Os antiproibicionistas pleiteiam a descriminalização ou a legalização das drogas. Os abolicionistas penais defendem a liberação das drogas como atitude condizente com o princípio do governo do próprio corpo e de suas ingovernáveis sensações" (NU-SOL, S/D, Site).

(ESCOHOTADO, 2005, pp. 1175-1371). No entanto aponta que somente as drogas apaziguadoras produzem adição[258]. Esta repartição de Escohotado parece exata, há de se reconhecer que existe um grupo de drogas no qual um uso por período prolongado (variável para cada pessoa) gera reações no corpo e a ausência da substância acarreta em reações desagradáveis que comumente chamamos de abstinência. Burroughs esteve aí para comprovar todas estas questões. Contudo, o termo que Escohotado utiliza, ―adição", é a tradução literal para *addiction* e não satisfaz por completo esta pesquisa.

Se o abolicionismo penal precisa inventar uma linguagem que suprima os termos jurídicos, como a elaboração do conceito de *situação-problema*, para se desvencilhar das regulações médico-estatais, é preciso se desvencilhar das construções teóricas que fundamentaram e ainda fundamentam esta expressão. A própria palavra dependência, que hoje institui novos governos sobre os corpos, não prescinde do caráter moral do ―vício" como situado nesta pesquisa. É preciso abolir esta linguagem (―vício" e ―dependência") para poder apontar para novos rumos relativos à experimentação livre de substâncias.

O discurso literário sobre os psicoativos pode fornecer algumas pistas, e levantar algumas possibilidades, para as reflexões acerca de uma linguagem liberadora. Para se referir a estas substâncias, Burroughs utiliza com frequência um termo corrente em língua inglesa, ―substâncias formadoras de hábito". Hábito também é o termo do qual se vale Thomas de Quincey para definir a situação que hoje chamamos ―vício". Hábitos fazem parte da vida humana, e são singulares, ninguém os nega; ―cada um com a sua mania" diz o ditado popular. Reconhecemos normalmente que existem comportamentos e hábitos diferentes em culturas diferentes. Marcel Mauss (2003) mostra isso por meio das técnicas corporais, apontando que os corpos, em culturas diferentes, acostumam-se a se portar de maneiras distintas: existem formas de andar, sentar e até respirar.

Falar de um hábito em relação aos psicoativos, como fez a literatura, é expressar que o funcionamento do corpo humano adquire um forma, habitua-se a se expressar de certa maneira quando exposto por um tempo relativamente longo a uma substância

[258] ―Por *adictivo* se entende aquele fármaco que – administrado em doses suficientes durante um período de tempo bastante largo – induz uma transformação metabólica, e se você interrompe o uso desencadeia-se uma série reações mesuráveis chamadas síndrome de abstinência. É do máximo interesse ter presente que cada uma destas drogas requerem doses diferentes, durante períodos diferentes, para alcançar um nível de costume, e que a síndrome de abstinência em cada um também resulta muito diferente" (ESCOHOTADO, 2005, pp. 1194-1195).

psicoativa com potencialidade para gerar a abstinência em sua supressão. Trata-se de uma constituição corpórea que passa pela circulação sanguínea, funcionamento celular e o remexer das tripas de cada um.

Este termo aponta para a singularidade de cada substância e de seu uso, e não qualifica o hábito como um mal. O hábito que alguns psicoativos engendram são também diferentes, um hábito psicoativo pode trazer os sintomas que convencionamos chamar de abstinência na interrupção do seu uso. São as descrições de Burroughs da *junk sickness* por exemplo.

Falar de psicoativos que podem engendrar hábito, e reconhecer a singularidade de cada substância, não é somente reconhecer as particularidades e diferenças entre o consumo de maconha e ópio, por exemplo. Mas verificar que as pessoas se relacionam com cada substância a partir de formas de uso.

Isto pode ser percebido pelo comentário de Deleuze, comprovado por Burroughs de que cada homem que goste de álcool possui a sua bebida preferida. Também pode ser observado pela afirmação de Burroughs de que a metadona inibe a vontade de se usar outros opiáceos assim como o gim inibe a vontade de se tomar uísque (cf. BURROUGHS, 2000). Estas sinalizações podem ser observadas no dia a dia das pessoas. Cada um que tenha muito apreço por uma droga específica acaba desenvolvendo formas de uso, e escolhendo tipos de drogas que lhe são preferíveis.

Um exemplo destas circunstâncias são os fumantes. Normalmente, tal como a bebida, cada pessoa que fuma acaba escolhendo o tipo de tabaco que prefere, em caso de fumos enroláveis, ou então a marca de cigarro preferida. Alguns preferem ―Malrboro" outros ―Lucky Strike", uns filtro branco, outros, vermelho[259]. Existem os fumantes que preferem fumar cigarros de palha ou comprar fumo de corda[260].

---

[259] A coloração dos filtros identifica o quão filtrada a fumaça do cigarro é. Portanto, sinaliza a quantidade de substâncias como nicotina, alcatrão e monóxido de carbono a serem ingeridas.

[260] Escrever sobre um autor tão singular me faz arriscar a explicar estas questões do um jeito que me parece adequado, escrevendo sobre a minha própria experiência. Sou fumante do cigarro da marca Piracanjuba, cigarros confeccionados com palha de milho e fumo de corda. Eventualmente eu paro de fumar por um tempo, devido a uma doença qualquer, como gripes e resfriados, e volto ao passar destes males. No entanto, parar de fumar, mesmo que por um tempo curto, causa-me diversos problemas como irritação exacerbada, insônia, desespero, amargura, etc. A falta de fumar, no meu caso, não se limita à falta da nicotina. Sinto falta da sensação da fumaça densa deste cigarro causa ao descer na minha garanta, do gosto da palha de milho e outras características próprias deste cigarro. Verifico isso quando, por falta do meu cigarro preferido, acabo fumando um cigarro convencional qualquer (de preferência da marca

A afirmação de Burroughs de que a metadona amenizaria, mas não acabaria com a vontade de se consumir outro opiáceo leva-nos a pensar, em um primeiro momento, que estas substâncias são próximas, mas não idênticas. No entanto, há também a diferença na forma de consumo, visto que a metadona é comumente consumida pela via oral. Atenua-se o efeito da abstinência, mas não se suprimi a vontade de sentir a substância que você quer e a agulha nas veias. Quanto às bebidas, se o gim não mata a vontade de se tomar uísque, e vice–versa, é porque a relação das pessoas com substâncias psicoativas envolvem sua relação com o sabor da bebida, com a textura da fumaça, com a forma que cada composto alcoólico raspa na garganta de cada um.

O capítulo dois deste trabalho situou estas questões ao observar que a heroína, por exemplo, pelo consumo por via intravenosa, molda um corpo específico, deixando marcas nas regiões picadas, e engendra saberes e técnicas particulares sobre esta forma de uso. A relação não é somente com a substância no interior da seringa, mas com as veias sedentas pela picada, com o próprio instrumento de aplicação, o ambiente, as pessoas com quem se reparte ou não a substância, etc. Não se trata apenas da dosagem racionalmente calculada de um alcaloide ou de um princípio ativo, mas também dos cheiros, sabores, texturas e tudo aquilo que envolve a sua experiência com uma substância psicoativa.

Voltar o olhar para o estilo de vida de Burroughs é se lançar nestes questionamentos atuais. Lembrar que deste mundo ninguém sai vivo, e essa é nossa única certeza. Burroughs situou mudanças pelas quais o mundo vinha passando: o excesso de comunicação e de fala, a relação entre política e escuta, a autoridade do marketing, da publicidade e da produção discursiva midiática. Em um dos últimos textos de sua vida, ele alerta: "Lembre-se do controle[261]" (BURROUGHS, 2000a, p. 12, tradução pessoal). Afirmou, neste ensaio, que o vírus não era somente a linguagem, mas todo negócio do tráfico de drogas, todos os pombos [*piggeons*] que povoavam o mundo, todo o dinheiro lavado nos bancos, a política, a medicina e o jornal La Guardia, todo o

Lucky Strike filtro branco). No entanto, isto apenas atenua a minha necessidade de fumar. Só consigo me dar por satisfeito e me sentir completamente tranquilo quando consigo um cigarro do qual estou habituado e sinto a sua fumaça invadindo a minha garganta e preenchendo meus pulmões.

[261] "Remember Control".

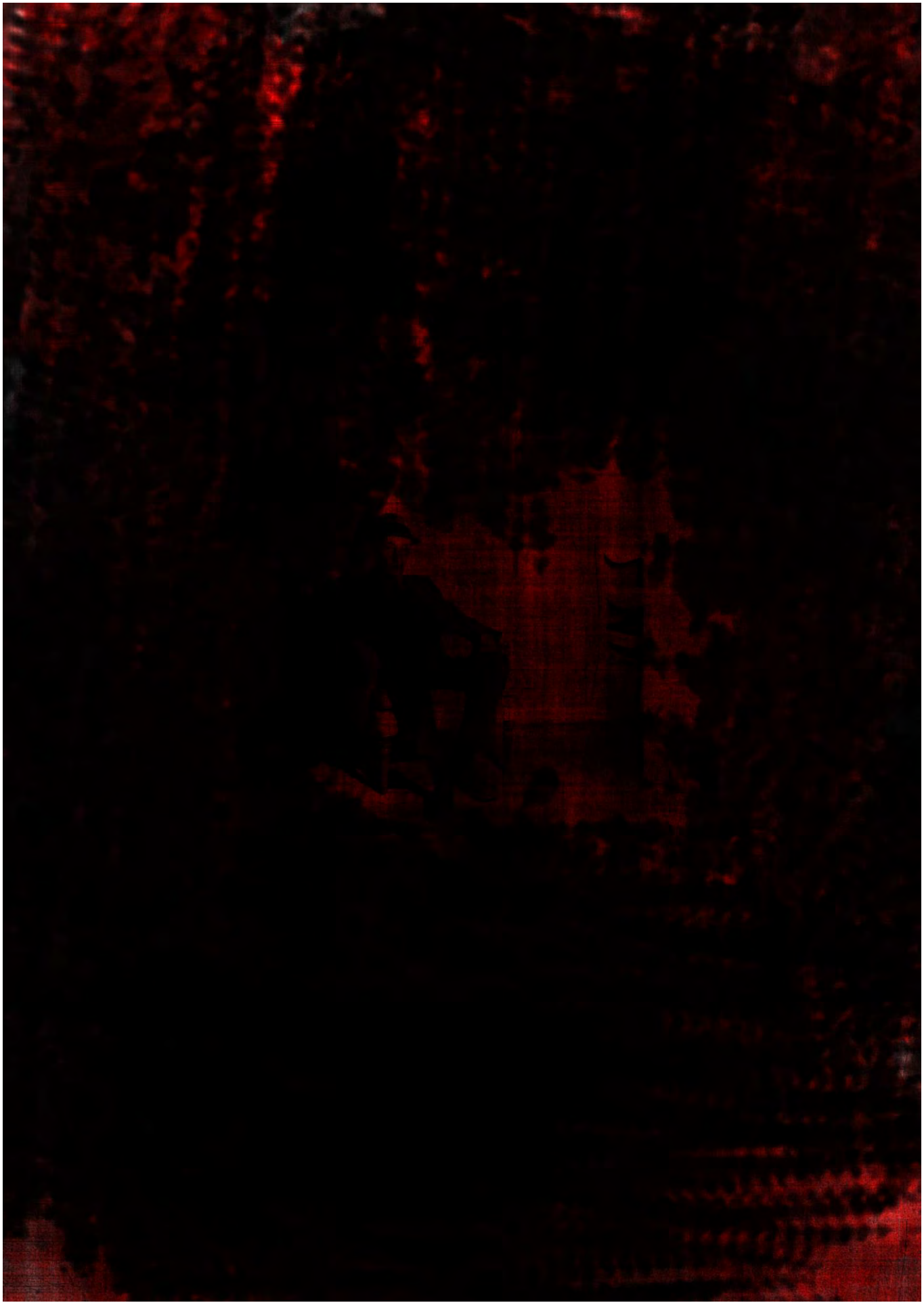
dinheiro mais uma vez. O ensaio coloca uma questão: ―Como você vai anular tudo isto?[262]" (IDEM, p. 13).

Burroughs questionou o seu tempo, escancarou o funcionamento de relações de poder em sua sociedade. Teve coragem de se arremessar na luta, criar garras, presas e glandes fétidas, e se atirar na lama para inventar uma vida própria. Buscou inventar formas de arruinar estes discursos e inventar um povo. Controle e vírus fazem parte das noções que elaborou, contra as quais produziu armas para enfrentar o seu tempo, dando forma à sua vida e à sua literatura. Este era o seu jeito.

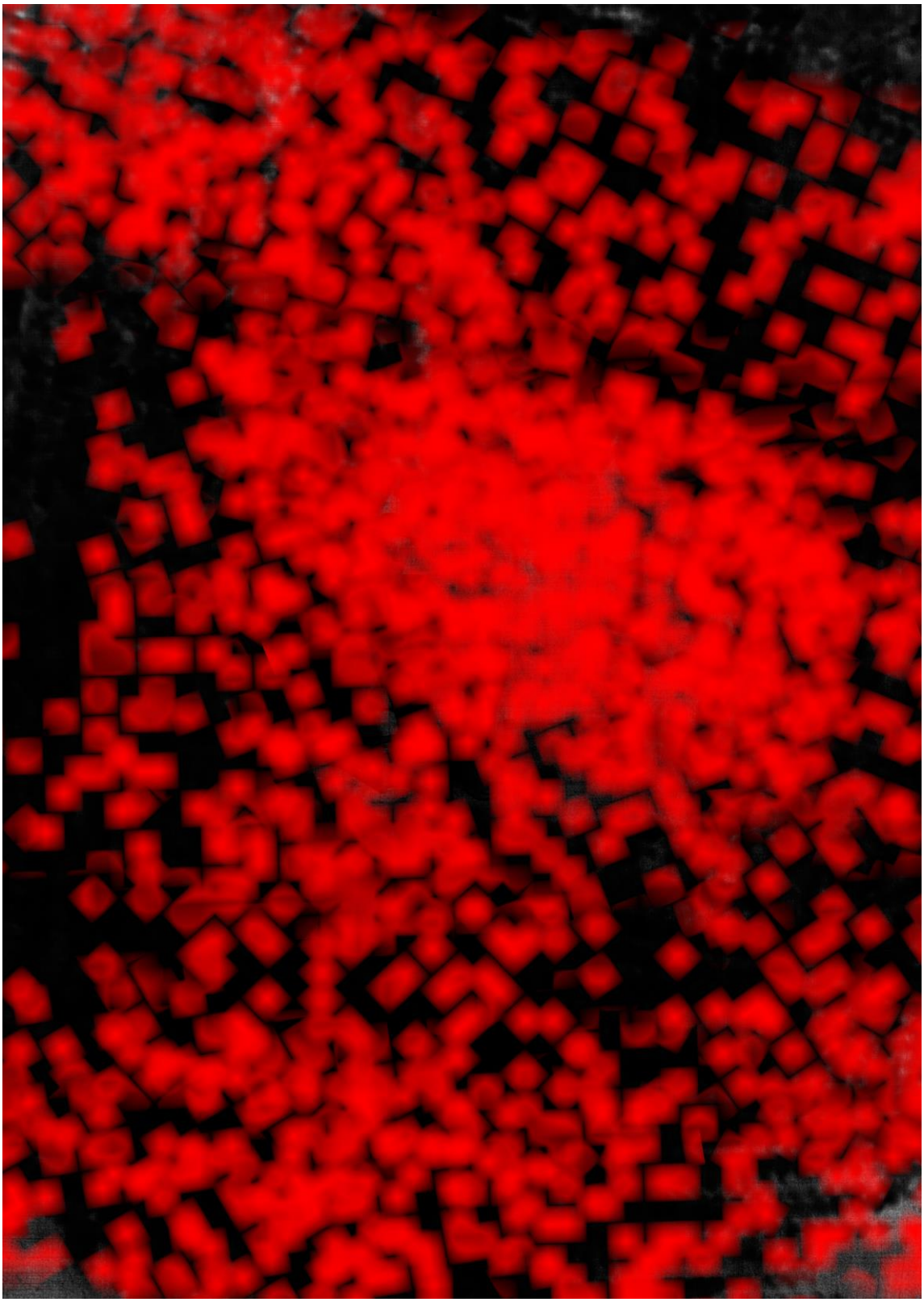
Andar com William Burroughs é se lembrar do guerreiro que não busca mestres, estar atento a atualidade de nosso tempo, inventar atitudes outras que não desconheçam o que foi produzido em nós, mas que recusem esta produção em uma afirmação de vida singular.

Nossas existências prosseguem, a vida é aberta. Cabe a cada um, diante daquilo que somos levados a servir, saber se prefere o cheiro dos canos do esgoto quando se rompem, ou a vida das baratas que estão na superfície.

[262] ―How do you neutralize it?"



O Comissáio do esgoto 1. Série em 2 imagens. 2013. Wander Wilson Chaves Júnior



O Comissáio do esgoto 2. Série em 2 imagens. 2013. Wander Wilson Chaves Júnior

bibliografia

ARGAN, Giulio. 1992. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras.

_____. 2010. ―A arte do século XX" in: *Arte moderna na Europa.* Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras.

ARTAUD, Antonin. 1985. *Os Tarahumaras*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

_____. 2005. ―El liquidación Del ópio" in: *El arte y la muerte: otros escritos*. Tradução de Victor Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra.

AUGUSTO, Acácio. 2013. *Política e antipolítica: anarquia contemporânea, revolta e cultura libertária*. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.

BARTHES, Roland. 2007. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix.

BARJA, Luísa Roxo. 2005. *Visões da America: a política "beat" de Allen Ginsberg.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.

_____. 2008. ―Liberações *beats*: a política como ética contra-cultural" in: *Revista Verve*, n. 13. São Paulo: Nu-Sol.

BAUDELAIRE, Charles. 1995. ―Crítica de arte" in: *Poesia e Prosa: volume único*. Organização de Ivo Barroso. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues, Joana Angélica Melo, Marcella Mortara, Plínio Augusto Coêlho e Suely Cassal. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

_____. 2005. *Paraísos Artificiais*. Tradução de José Saramago. Rio de Janeiro: Ediouro

BLACK, Jack. S/D. *You can´t win*. Nova York: Amok Press. Kindle ebook.

BLAKE, William. 2010. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Tradução de Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM.

BOCKRIS, Victor (org.). 1998. *Con William Burroughs: conversaciones privadas con un genio moderno*. Tradução de J.M. Álvarez Flórez. Barcelona: Alba Editorial.

_____. 1998. *NYC Babylon: beat punks.* Nova York: Omnibus Press.

BRAGANÇA, José A.. 2004. ―Stirner, o passageiro clandestino da história" in: STIRNER, Marx. *O Único e sua propriedade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Antígona.

BRETON, André. 2001. ―A clara torre" in: *Anarquismo e Surrealismo*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Nu-Sol; Imaginário; Coletivo Anarquista Brancaleone.

BRINKLEY, Douglas (org.). 2006. *Diários de Jack Kerouac*. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM.

BUÑUEL, Luis. 2009. *Meu Último Suspiro*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify.

BURROUGHS, William. 1961. ―Interview with William S. Burroughs" in: *Journal For the Protection of All Beings*. Entrevistado por Allen Ginsberg e Gregory Corso. Disponível em http://realitystudio.org/interviews/1961-interview-with-william-s-burroughs-by-gregory-corso-and-allen-ginsberg/ (consultado em 01/11/2013).

_____. 1964. *Roosevelt after Inauguration*. Nova York: Fuck You press. Disponível em http://cdn.realitystudio.org/images/bibliographic_bunker/fuck_you/fuck-you-press-pdfs/william-burroughs.roosevelt-after-inauguration.fuck-you-press.pdf (consultado em 25/11/2013).

_____. 1965. ―The art of fiction" in: *The Paris Review*, n.36. Entrevistado por Conrad Knickerbocker. Paris: The Paris Review. Disponível em: http://www.theparisreview.org/interviews/4424/the-art-of-fiction-no-36-william-s-burroughs (consultado em 01/11/2013).

_____. ―Sex & drugs in the future" in: *Mayfair Magazine*, vol. 2, n. 10. Londres: Fisk Publishing.

_____. 1969a. ―How to kill a man with a whistle" in: *Mayfair Magazine*, vol. 2 n. 12. Londres: Fisk Publishing.

_____. 1972. ―Entrevista de William Burroughs a Robert Palmer" in: *Revista Rolling Stone*, n. 11. Rio de Janeiro: Camelopard Produções Gráficas.

_____. 1976. *Eletronic revolution*. Alemanha Ocidental: Expanded Media Editions.

_____. 1987. *Queer*. Nova York: Penguin Books

_____. 1984. *The Burroughs File*. São Francisco: City Light Books.

_____. 1984a. *Almoço nu*. Tradução de Mauro Sá Rêgo Costa e Flávio Moreira da Costa. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1986. ―Punk" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leonardo; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM.

_____. 1988. *The Western Lands*. Nova York: Penguin Books.

_____. 1990. *Blade Runner*: *a movie.* Berkeley: Blue Wind Press.

_____. 1990a. *As terras do poente*. Tradução de Rui wahnon. Lisboa: Editorial Presença.

_____. 1992. *The Wild boys: A book of the dead*. Nova York: Groove Press.

_____. 1994. *A revolução eletrônica*. Tradução de Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão. Lisboa: Vega.

_____. 1995. *My education: a book of dreams*. Nova York: Vinking Penguin.

_____. 1995a. *La Maquina Blanda*. Tradução de Marcelo Cohen. Barcelona: Minotauro.

_____. 1995b. *A Ghost of Chance*. Nova York: High Risk Books

_____. 1996. ―The cut-up Method of Brion Gysin" in: WALDMAN, Anne (org.). *The Beat Book*. Boston: Shambala.

_____. 1997. *O Fantasma de uma Oportunidade*. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Portugal.

_____. 1999. ―Apresentação" in: LEARY, Timothy. *Flashbacks "surfando no caos": uma autobiografia*. Tradução de Hélio Melo. São Paulo: Beca produções culturais.

_____. 1999a. *Queer*. Tradução de José Luís Luna. Alfragide: Casa das Letras.

_____. 2000. *Last Words: The final Journals of Willam S. Brroughs*. Editado por James Grauerholz. Nova York: Groove Press.

_____. 2000a. ―Remember Control" in: GINSBERG, Allen (org.). *Poems for a nation*. Nova York: Seven Stories Press.

_____. 2005. *Junky*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____. 2005a. *Almoço Nu*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____. 2007. *O gato por dentro*. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM

_____. 2012. *Rub out the Words*. Editado por Bill Morgan. NovaYork: Harper Collins Publishers.

_____. S/D. *The Letters of William S. Burroughs: 1945-1959*. Editado por Oliver Harris. Londres: Penguin.

BURROUGHS, William; GYSIN, Brion. 1978. *The Third Mind*. Nova York: Viking Press.

BURROUGHS, William; GINSBERG, Allen. 2008. *Cartas do Yage*. Tradução de Betina Becker. Porto Alegre: L&PM.

BURROUGHS, William; KEROUAC, Jack. 2009. *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

CAGE, John. 2009. ―O futuro da música" in: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CARNEIRO, Beatriz. 1993. *A vertigem dos venenos elegantes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.

_____. 2007. ―Arte: Máquina de guerra" in: *Revista Verve*, n. 11. São Paulo: Nu-Sol.

_____. 2009. ―Uma inconsutil invenção: a arteciência em José Oiticica Filho" in: *Revista ponto-e-vírgula*, n. 6. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.

CARNEIRO, Henrique. 2002. ―A fabricação do vício". Disponível em http://www.neip.info/index.php/content/view/2469.html (consultado em 12/07/2013).

_____. 2005. *Pequena enciclopédia da história das drogas e bebidas: história e curiosidades sobre as mais variadas drogas e bebidas*. Rio de Janeiro: Elsevier.

CASHMAN, John. 1970. *LSD*. Tradução de Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva.

CASSIDY, NEAL. 2007. *O primeiro terço*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Porto Alegre: L&PM.

CASTANEDA, Carlos. S/D. *Tales of Power*. Nova York: Washington Square Press. Kindle Ebook.

CASTELO BRANCO, Guilherme. 2008. ―Estética da existência, resistência ao poder" in: *Revista Exagium*, vol.1. Ouro Preto: UFOP. Disponível em http://www.revistaexagium.ufop.br/PDF/Edicoes_Passadas/Numero1/1.pdf (consultado em 02/10/2013).

_____. 2009. ―Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault" in: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica

CAVENEY, Graham. 1998. *The Gentleman Junkie: The life and Legacy of William S. Burroughs*. Nova York/ Toronto: Little, Brown and Company.

CLASTRES, Pierre. 2003. *A sociedade contra o Estado*. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify.

CLIFFORD, James. 2008. ―Sobre o surrealismo etnográfico" in: *A experiência etnográfica*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ.

COCTEAU, Jean. 1985. *Ópio: diário de uma desintoxicação*. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo: Brasiliense.

COHN, Sergio (org.). 2010. *Geração Beat*. Rio de Janeiro: Azougue editorial.

CORSO, Gregory. 1968. ―Algo Sôbre Meus Primórdios... e o Que Sinto Agora" in: NEMEROV, Howard (org.). *Poesia como criação*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Edições GRD.

_____. 1986. ―Geração Beat" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leonardo; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI. Roberto. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM

COHN, Sergio (org.). 2010. *Geração Beat*. Rio de Janeiro: Azougue editorial.

CUNNELL, Howard. 2011. ―Rápido desta vez: Jack Kerouac e a escritura de *On the road*" in: KEROUAC, Jack. *On the Road: o manuscrito original*. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM

Day, Ron. 1998. ―Diagrammatic Bodies" in: CHIA, Robert C. H. (org.). *Organized Worlds: Explorations in Technology and Organization With Robert Cooper*. Disponível em: http://ils.indiana.edu/faculty/roday/articles/diagrammatic_bodies.pdf (consultado em 17/11/2013).

DELEUZE, Gilles. 2008a. *Conversações.* Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34.

_____. 2008b. *Crítica e Clínica.* Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2008. *Mil Platôs Vol.2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2008a. ―Como Criar Para Si um Corpo sem Orgãos" in: *Mil Platôs Vol.3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2008b. ―Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível" in: *Mil Platôs Vol.4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34.

DE MERÈDIEU, Florence. 2011. *Eis Antonin Artaud*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva.

DE QUINCEY, Thomas. 2005. *Confissões de um Comedor de Ópio*. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Rio de Janeiro: Ediouro.

DETIENNE, Marcel. 2013. *Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes

ESCOHOTADO, Antonio. 2005. *Historia General de Las Drogas*. Madri: Editorial Espasa.

FARIA, Glauco. 2013. ―O fracasso de uma guerra sem sentido" in: *Revista Fórum*, n. 126. São Paulo: Publisher Brasil.

FIORE, Maurício. 2006. *Uso de "drogas": controvérsia médica e debate público*. Campinas: Mercado das Letras.

FOUCAULT, Michel. 1984. ―À propôs de La généalogie de l'ethique: um aperçu Du travail em cours" in: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault: Um parcours philosophique*. Paris: Éditions Gallimard.

_____. 1995. ―O Sujeito e o Poder" in: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. São Paulo: Forense Universitária.

_____. 1995a. ―Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho" in: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. São Paulo: Forense Universitária.

_____. 2000. ―O que são as luzes?" in: *Ditos & Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Organização de Manuel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. 2001. ―*OMNES ET SINGULATIM" para uma crítica da razão política*. Tradução de Selvino J. Assmann. Disponível em http://cfh.ufsc.br/~wfil/omnes.htm C

(consultado em 04/08/2013).

_____. 2004a. ―Uma entrevista" in: *Revista Verve*, n.5. Tradução de Wanderson Flores do Nascimento. São Paulo: Nu-Sol.

_____. 2006. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes

_____. 2006a. ―A vida dos homens infames" in: *Ditos & Escritos IV: Estratégia poder-saber*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense.

_____. 2007. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2007a. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. 2007b. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes.

_____. 2008. *Nascimento da Biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2008a. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. 2009. *Ditos & Escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. 2009a. *História da sexualidade. O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão técnica de J. A. Guilhon Albuquerque .Rio de Janeiro: Graal.

_____. 2009b. *História da Sexualidade: A vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____. 2010. *Ditos e Escritos VI: Repensar a política*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. 2010a. *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política.* Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. 2010b. *O Governo de Si e dos Outros.* Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2010c. *Em defesa da sociedade.* Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2010d. ―Crise da medicina ou Crise da antimedicina" in: *Revista Verve*, n. 18. Tradução de Heliana Conde. São Paulo: Nu-Sol.

_____. 2011. *Arte, epistemologia e História da Medicina*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. 2011a. *Os Anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2011b. *A Coragem da Verdade.* Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

FRÓES, Leonardo. 1984. ―Histórias Beats" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leandro; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM

GINSBERG, Allen. 1996. ―Foreword" in: WALDMAN, Anne (org.). *The beat book*. Boston: Shambhala

_____. 1986. ―Dinheiro" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leandro; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM

_____. 2006. *O Uivo*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM.

_____. 2010. *Beat Memories: The photographs of Allen Ginberg*. Organização de Sara Greenough. Washington: National Gallery of Art.

_____. 2013. *Mente espontânea: entrevistas selecionadas, 1956-1996*. Tradução de Eclair Antônio Filho. Barueri, SP: Novo Século Editora.

GÓRGIAS. 1993. *Tratados e Fragmentos*. Tradução de Manuel Barbosa e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Edições Colibri.

GRAÑA, César; GRAÑA, Marigay. 1990. *On bohemia: The Code of the Self-Exiled*. Nova Jersey: New Brunswick.

GRAUERHOLZ, James. 2002. *The Death of Joan Vollmer Burroughs: What Really Happened*. American Studies Dept. University of Kansas.Prepared for Fifth Congress of the Americas at Universidade de las Americas.

_____. 2009. ―Pósfácio" in: BURROUGHS, William; KEROUAC, Jack. *E os hipopótamos foram cozidos em seus tanques*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

GRAUERHOLZ, James; SILVERBERG, Ira (orgs.). 1998. *Word Virus: the William S. Burroughs reader*. Nova York: Groove Press.

GRAUERHOLZ, James; MILES, Barry. 2005. ―Nota dos editores" in: *Almoço Nu*. William Burroughs. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Ediouro.

GREENOUGH, Sarah. 2010. *Beat Memories: The photographs of Allen Ginsberg*. Washington: National Gallery of Art.

GROS, Frédéric. 2004. ―A parrhesia em Foucault (1982-1984)" in: *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola editorial.

GRUND, Jean-Paul Cornelis. 1993. *Drug use as Social Ritual: Functionality, Symbolism and Determinants of Self-Regulation*. Rotterdam: IVO.

HARRIS, Oliver. 2005. ―Introdução do editor" in: BURROUGHS, William. *Junky*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____. S/D. ―Introduction" in: BURROUGHS, William. *The letters of William S. Burroughs: 1945-1959*. Editado por Oliver Harris. Londres: Penguin.

HOBSBAWM, Eric. 2008. *História Social do Jazz*. Tradução de Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra.

HOLMES, John Clellon. 1997. *Go: a novel by John Clellon Holmes*. Nova York: Thunder Mouth Press.

HULSMAN, Louk. 1993. *Penas perdidas: o sistema penal em questão*. Tradução de Maria Lucia Karam. Niterói: LUAM

_____. 2003. ―Temas e conceitos numa abordagem abolicionista da justiça criminal" in: *Revista Verve*, n.3. São Paulo: Nu-Sol.

HUNCKE, Herbert. 1997. *The Herbert Huncke reader*. Editado por Benjamin G. Schafer. Nova York: William Morrow.

KEROUAC, Jack. 1959. *Essentials of spontaneous prose*. Disponível em http://analepsis.files.wordpress.com/2010/03/14539013-jack-kerouac-essentials-of-spontaneous-prose.pdf (consultado em 06/10/2013).

_____. 1986. ―Geração Beat" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leandro; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM

_____. 1996. ―How to Meditate" in: WALDMAN, Anne (org.). *The Beat Book*. Boston: Shambhala.

_____. 2006. *Diários de Jack Kerouac: 1947 – 1954*. Organização de Douglas Brinkley. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM.

_____. 2009. *On the Road (pé na estrada)*. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM

_____. 2010. *Satori em Paris*. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM.

_____. 2011. *On the Road: o manuscrito original*. Tradução de Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM.

KORZYBSKI, Alfred. 2000. *Science and Sanity: an introduction to non-aristotelian systems and general semantics*. Nova York: Institute of General Semantics.

KNIGHT, Brenda. 2000. *Women of beat generation*. Berkeley: Conari Press

KRIM, Seymour (org.). 1968. *Geração beat: Antologia*. Tradução de Marcello Corção. São Paulo: Brasiliense.

LA FELGUERA EDICIONES (org.). 2010. *El exterminator hizo bien su trabajo: juicio contra William Burroughs*. Canarias: La Felguera ediciones.

LAURIE, Peter. 1969. *Las Drogas*. Tradução de Cristina Alvarez de Lorenzana. Madri: Alianza editorial.

LAND, Cristopher. 2005. ―Apomorphine silence: cutting up Burrough´s Theory of Language and Control" in: *Ephemera Journal*, vol. 5. University of London. Disponível em: http://www.ephemerajournal.org/sites/default/files/5-3land.pdf (consultado em 17/11/2013).

LEARY, Timothy. 1999. *Flashbacks "surfando no caos": uma autobiografia*. Tradução de Hélio Melo. São Paulo: BECA produções culturais

LEIRIS, Michel. 2007. *A África fantasma*. Tradução de André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2003. ―Introdução à obra de Marcel Mauss" in: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify.

_____. 2008. ―A eficácia Simbólica" in: *Antropologia estrutural*. Tradução de Beatriz Perone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify.

_____. 2008a. ―O feiticeiro e sua magia" in: *Antropologia estrutural*. Tradução de Beatriz Perone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify.

_____. 2009. ―Lição de escrita" in: *Tristes Trópicos*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2009a. ―Um copinho de rum" in: *Tristes Trópicos*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 2012. *A outra face da lua: escritos sobre o Japão*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

LOPES, Rodrigo Garcia. 1996. *Vozes e Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje*. São Paulo: Editora Iluminuras.

LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda. 2002. ―Iluminuras – Poesia em transe" in: RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras (gravuras coloridas)*. São Paulo: Editora Iluminuras.

MACRAE, Edward. 1997. ―Das drogas: o controle social do uso de substâncias psicoativas" in: PASSETTI, Edson e DA SILVA, Roberto Baptista Dias. *Conversações Abolicionistas.* São Paulo: IBCrim.

_____. 2004. ―Abordagens qualitativas na compreensão do uso de psicoativos" in: TAVARES, Luís Alberto; ALMEIDA, Alba Riva Brito de; FILHO, Antônio Nery (orgs.). *Drogas: tempos, lugares e olhares sobre seu consumo*. Salvador: EDUFBA; CETAD/UFBA.

MACRAE, Edward; SIMÕES, Júlio Assis. 2004. *Rodas de Fumo: o uso da maconha entre camadas médias*. Salvador: EDUFBA; CETAD/UFBA.

MAUSS, Marcel. 2003. ―As técnicas do corpo" in: *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify.

_____.2003a. ―Ensaio sobre a dádiva" in: *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify.

MCCAIN, Gillian; MCNEIL, Legs. 2010. *Mate-me Por favor*. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM.

METCALF, Franz Aubrey. 2007. ―O zen no ocidente" in: YOSHINORI, Takeuchi (org.). *A espiritualidade budista: China mais recente, Coréia, Japão e mundo moderno*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva.

MICHELI, Mario de. 2004. *As vanguardas artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes.

MILES, Barry. 1992. *William Burroughs: El hombre invisible*. Nova York: Hyperion.

_____. 2000. *The Beat Hotel Excerpt*. Disponível em http://www.nytimes.com/books/first/m/miles-beat.html (consultado em 12/10/21013).

_____. 2012. *Jack Kerouac: king of the beats*. Tradução de Roberto Muggiatti, Cláudio Figueiredo e Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio.

MORAES, Reinaldo. 1984. ―Beats & Drogas" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leonardo; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto (orgs.). *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM

MORGAN, Bill; STANFORD, David (orgs.). 2012. *Jack Kerouac & Allen Ginsberg: As cartas*. Tradução de Eduardo Pinheiro Souza. Porto Alegre: L&PM.

MORGAN, Ted. 1988. *Literary Outlaw: The life and Times of William Burroughs*. Nova York: Henry Holt.

MUGGIATTI, Roberto. 1984. ―Beats & Jazz" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leonardo; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto (orgs.) *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM.

_____. 1984a ―Beats & Zen" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leonardo; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto (orgs.). *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM

NU-SOL. S/D. ―Verbete drogas" in: *Verbetes: abolicionismo penal libertário*. Disponível em: http://www.nu-sol.org/verbetes/index.php?id=12 (consultado em 20/11/2013).

ODIER, Daniel. 1974. *The Job: interviews with William S. Burroughs*. Nova York: Penguin Books.

OSHO. 2010. *ZEN: sua história e seus ensinamentos*. Tradução de Rosane Albert. São Paulo: Cultrix.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. 2007. ―Colagem : arte e antropologia" in: *Revista ponto-e-vírgula*, n. 1. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.

PASSETTI, Edson. 1991. *Das fumeries ao narcotráfico*. São Paulo: EDUC.

_____. 1994. ―A arte de lidar com as drogas e o Estado" in: RODRIGUES, Thiago. *Política e Drogas nas Américas*. São Paulo: EDUC.

_____. 2002. ―Heterotopias anarquistas" in: *Revista Verve*, n. 2. São Paulo: Nu-Sol.

_____. 2003. *Ética dos amigos: invenções libertárias de vida*. São Paulo: Imaginário.

_____. 2008. ―O abolicionismo penal" in: *Forum IBCcrim*. Disponível em: http://www.nu-sol.org/artigos/ArtigosView.php?id=12 (consultado em 12/11/2013).

_____. 2009. ―Foucault-antifascista, São Francisco de Salles-Guia e atitudes de *parresiasta*" in: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica.

_____. 2011. ―Transformações da biopolítica e emergência da ecopolítica" in: *Revista Ecopolítica*, n.1. São Paulo: PUC-SP/Nu-Sol.

PATRÍCIO, Luís D.; SANTOS, Nuno Borja; TRANCAS, Bruno. 2008. ―O Uso do Ópio na Sociedade Romana e a Dependência do *Princeps* Marco Aurélio" in: *Acta Medica Portuguesa*, v. 21. Lisboa: Editora CELOM.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. 2007. ―A viagem como vocação – antropologia e literatura na obra de Michel Leiris" in: LEIRIS, Michel. *A África Fantasma*. São Paulo: Cosac Naify.

PROUDHON, Pierre-Joseph. 1987. ―O que é a propriedade" in: RESENDE, Paulo-Edgard e PASSETTI, Edson. *Proudhon*. Tradução de Célia Gambini e Eunice Ornelas Setti. São Paulo: Ática.

_____. 2001. *Do princípio federativo*. Tradução de Francisco Trindade. São Paulo: Nu-sol, Imaginário.

REICH, Willhelm. 1998. *Escute, zé-ninguém*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes.

RE/SEARCH. 2007. *Re/Search #4/5:A special book issue* . São Francisco: Re/Search publications.

RIMBAUD, Arthur. 2002. *Iluminuras: gravuras coloridas.* Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras.

_____. 2007. ―Uma Estadia no Inferno" in: *prosa poética*. Tradução e organização de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks.

ROBB, John. 2012. *Punk Rock: an oral history*. Oakland: PM press.

RODRIGUES, Thiago. 1999. ―Tráfico, Guerra, Proibição" in: LABATE, Beatriz; GOULART, Sandra; FIORE, Maurício; MACRAE, Edward; CARNEIRO, Henrique (orgs.). *Drogas e cultura: novas perspectivas*. Salvador: EDUFBA.

_____. 2003. *Narcotráfico: uma guerra na guerra*. São Paulo: Desatino.

_____. 2003a. ―política de drogas e a lógica dos danos" in: *Revista Verve*, n. 3. São Paulo: Nu-Sol.

_____. 2004. *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: EDUC.

_____. 2004a. ―Drogas, proibição e a abolição das penas". Disponível em: http://www.neip.info/html/objects/_downloadblob.php?cod_blob=663 (consultado em 04/08/2013).

_____. 2004b. ―drogas e liberações: enunciadores insuportáveis" in: *Revista Verve*, n. 6. São Paulo: Nu-Sol.

ROMEYER-DHERBEY, Gilbert. S/D. *Os Sofistas*. Tradução de João Amado. Lisboa: Edições 70.

ROSA, Pablo Ornelas. 2009. ―Políticas criminais de drogas e globalização" in: *I seminário Nacional Sociologia e Política*. Anais. Paraná: UFPR.

_____.2012. *Drogas e Biopolítica: uma genealogia da redução de danos*. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.

ROUSSELET, Felipe. 2013. ―O mundo observa o Uruguai" in: *Revista Fórum*, n.126. São Paulo: Publisher Brasil.

SALOMÃO, Wally. 1996. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

SICILIA, Alberto. 2013. ―Veja como a NSA acessa o seu e-mail". Disponível em: revistaforum.com.br/blog/2013/11/veja-como-a-nsa-acessa-seu-e-mail (consultado em 10/9/2013).

SIQUEIRA, Leandro Alberto de Paiva. 2009. *O (In)divíduo compulsivo: uma genealogia na fronteira entre a disciplina e o controle*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUCSP.

SMITH, Patti. 2010. *Só garotos*. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

SNYDER, Gary. 1961. *Buddhist Anarchism*. The Anarchist Library. Disponível em: http://todaypdf.org/gary-snyder-buddhist-anarchism.lt.pdf-id2061811 (consultado em 10/11/2013).

_____. 2005. *Re-habitar – ensaios e poemas*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue editorial.

SOBIESZEK, Robert. 1996. *Ports of entry: William S. Burroughs and the arts*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

STIRNER, Max. 2003. ―Arte e religião" in: *Revista Verve*, n. 4. São Paulo: Nu-Sol.

_____. 2004. *O Único e sua Propriedade*. Tradução de João Barrento Lisboa: Antígona.

TELES, Gilberto Mendonça. 1972. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes.

THOUREAU, Henry. 1986. ―A desobediência Civil" in: *Desobedecendo*. Tradução de José Augusto Drummon. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. 1986a. ―Caminhando" in: *Desobedecendo*. Tradução de José Augusto Drummon. Rio de Janeiro: Rocco.

TURNBULL, Gael. 1958. *Extracts from a Journal, 1958*. Disponível em http://realitystudio.org/biography/a-visit-to-william-s-burroughs-at-the-beat-hotel-in-summer-1958/ (consultado em 07/10/2013).

TYLOR, Edward Burnett. 2005. ―A ciência da cultura" in: *Evolucionismo Cultural*. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

VARGAS, Eduardo Viana. 2001. *Entre a extensão e a corporalidade: corporalidade, subjetivação e uso de "drogas"*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG.

VELHO, Gilberto. 2008. *Nobres & anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

VILLENA, Luis Antonio de. 2006. ―Uma galáxia de leopardos jóvenes" in: BURROUGHS, William. *Los chicos selvajes: El libro de lós muertos*. Barcelona: El Aleph.

ZINBERG, Norman E.. 1986. *Drug, set and setting: the basis for controlled intoxicant use*. New Haven: Yale University Press.

WALDMAN, Anne (org.). 1999. *The beat Book: Writings from the generation beat*. Boston: Shambala.

WILD, H. Paul. 2008. ―William S. Burroughs and the Maya gods of death: the uses of archaeology" in: *College Literature*, vol. 35. Pennsylvania: West Chester University. Disponível em http://www.freepatentsonline.com/article/College-Literature/173290579.html (consultado em 02/11/2013).

WILLER, Cláudio. 1984. ―Beats & Rebelião" in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leonardo; ESCOBAR, Pepa; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto (org.). *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM

_____. 2010. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM.

_____. 2010a.―Mística da marginalidade – o legado de Jack Kerouac" in: *Revista CULT*, n. 152. São Paulo: Editora Begantini.

WHITMAN, Walt. 2005. *Folhas de relva*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras.

YEATS, William Buttler. 1994. *Uma visão*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água.

Vídeos

AMBROSE, John; WILSON, Terry; RYNNE, Frank. 1993. *Destroy all rational tought*. Subliminal Films.

ANTONELLI, Johm. 2006. *Jack Kerouac: O rei dos beats*. Magnus Opus.

ARONSON, Jerry. 1997. *The life and times of Allen Ginsberg*. TV.

BOUTANG, Pierre-André. 1996. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista de Claire Parnet. Legendas Tv Escola. Éditions Montparnasse.

BURNS, Ken. 2000. *Jazz*. PBS

BURROUGHS, William; BALCH, Antony. 2006. *CUT-UP films*. Magnus Opus.

CRONENBERG, David. 1991. *Mistérios e Paixõ*es. Spectra nova.

DONKIN, Nick; McDaniel, Melodie; COPPOLA, Francis Ford. 1993. *The Junky´s Christmas*. Island Records; Palomar Pictures; VH1 Television.

EPSTEIN, Rob; FRIEDMAN, Jeffrey. 2010. *O UIVO*. NGA.

FORMAN, Janet. 1987. *The beat generation: an american dream*. Sem produtora.

VAN SANT, Gus. 1989. *Drugstore Cowboy*. Avenue Pictures.

_____. 1991. *Thanksgiving Prayer*. Sem produtura.

_____. 2007. *Paranoid Park*. MK2;MENO;CN.

HOPPER, Dennis. 1969. *Easy Rider*. Columbia; Pando; Raybert.

LEYSER, Yony. 2009. *William Burroughs: A man Within*. BulletProof film.

MAECK, Klaus. 2005. *William Burroughs: Poeta do submundo*. Magnus Opus.

MUSCHA; MAECK, Klaus. 1984. *Decoder*. Fett Film.

ROOKS, Conrad. 1967. *Chappaqua*. Magnus Opus

WISE, Robert. 1961. *West Side Story*. Mirisch Corporation, The Seven Arts Productions e Beta Productions See.

WORKMAN, Chuck. 2000. *The Source: The Story of the beats and the beat generation*. Beat productions; Calliope films; WNET channel.

Sites

www.realitystudio.org