

**Viso · Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 21, jul-dez/2017

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**O mundo como função:  
Uma leitura de *Almoço nú*,  
de William S. Burroughs**

Luis Fernando Catelán Encinas

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo, Brasil

## RESUMO

O mundo como função: uma leitura de *Almoço nú*, de William S. Burroughs

O presente artigo é uma pequena contribuição ao estudo do problema do romance contemporâneo, de sua forma, bem como dos signos por ele mobilizados, com vistas a alcançar algum entendimento sobre determinados fenômenos que consideramos constitutivos do romance contemporâneo, a partir da análise da obra *Almoço Nu*, de William S. Burroughs.

**Palavras-chave:** William Burroughs – romance contemporâneo – função – forma – mundo histórico

## ABSTRACT

The World as Function: a Reading of William S. Burroughs' *Naked Lunch*

This article is a small contribution to the study of the problem of the contemporary novel, of its form, as well as signs that it mobilized, in order to achieve some understanding of certain phenomena that we consider constitutive of the contemporary novel, from the analysis of the work *Naked Lunch*, by William Burroughs.

**Keywords:** William Burroughs – contemporary novel – function – build – historic world

ENCINAS, L. F. C. “O mundo como função: uma leitura de *Almoço nú*, de William S. Burroughs”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 111-128.

DOI: [10.22409/1981-4062/v21i/232](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v21i/232)

Aprovado: 02.02.2017. Publicado: 30.12.2017.

© 2017 Luis Fernando Catalan Encinas. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 02.02.2017. Published: 30.12.2017.

© 2017 Luis Fernando Catalan Encinas. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Como introdução ao nosso problema, apresentemos, a seguir, uma análise sintética daquilo que consideramos ser as principais questões que envolvem o romance contemporâneo.

Começemos, primeiramente, por pensar na forma (ou antes, na sua ausência) das narrativas contemporâneas. Afinal, o que significa a ausência de sentido, a ausência de uma *meta* nas narrativas contemporâneas se não a emergência de uma nova forma histórica?

Como veremos, a narrativa contemporânea não levanta problemas de sentido, nem de conhecimento, mas problemas de funcionamento, ou seja, a questão da narrativa contemporânea não se liga, por exemplo, a questões do tipo “o que é que isto representa?” ou “o que é que isto significa?”, mas sim “como é que isto funciona?”. (Aqui, já não há nada que explicar, nada que compreender, somente um conjunto de questões funcionais, de funcionamento). Questão não de conhecimento, nem de sentido, mas de como funciona? Questão de funcionamento, e não de sentido ou de conhecimento? Mas como? E por quê? E ainda: como poderia ser isso expresso na forma de conceito? De qualquer modo, todas estas questões só se tornam legítimas se dispusermos de critérios conceituais, capazes de determinar a natureza ou essência deste funcionamento, em oposição às formas anteriores que remetem para um suposto conhecimento ou sentido.

Ora, a ausência de *metanarrativas*, ou antes, a falência dos grandes sistemas explicativos de mundo, sintetiza aquilo que se denomina de “pós-modernidade”.<sup>1</sup> Neste ponto, desfaz-se a sistemática, como expressão e símbolo, cedendo lugar à ideia de multiplicidade, em que as antigas unidades estruturais são substituídas por uma pluralidade de elementos experimentais, levando-nos enfim à convicção de que o grande estilo das representações orgânicas (ou totalizantes) terminou, deixando o posto a uma espécie de produção contínua de hipóteses e perspectivas. E isso pode ser observado igualmente no romance contemporâneo: completamente esvaziado de sentido ou direção, ele se converte numa espécie de reflexão (no caso de Burroughs, como veremos, numa reflexão sobre o problema do vício em si enquanto um modelo de controle), em que suas “narrativas” já não chegam ao fim, mas se dissipam, esvaindo-se pouco a pouco.<sup>2</sup>

Este tipo de problemática poderia, na verdade, ser remetido à obra de Gustave Flaubert, especialmente ao seu romance *Educação sentimental* (1869), porém a ausência de sentido aqui está associada à ideia de desilusão (descrença), e longe de aboli-los, a narrativa flaubertiana conserva ainda a unidade estética e o sentido monológico do texto. Em todo caso, todos estes romances são extremamente pobres em ação (consequência talvez de um rebaixamento da experiência e da supervalorização do pensamento abstrato?). Isso, contudo, não significa dizer que no romance não acontece mais nada; acontece que ele não se preocupa com narrar histórias, mas em colocar problemas, deixando de ser narrativo e se tornando *problemático*:

O mundo como função: Uma leitura de *Almoço Nú*, de William S. Burroughs · Luis Fernando Catelán Encinas

Que o romance, notadamente depois de Joyce, tenha encontrado uma nova linguagem do tipo “Questionário” ou “Inquisitório”, que ele tenha apresentado acontecimentos e personagens essencialmente problemáticos não significa, evidentemente, que não se esteja seguro de nada; não é, evidentemente, a aplicação de um método de dúvida generalizada, não é o signo de um ceticismo moderno, mas, ao contrário, a descoberta do problemático e da questão como horizonte transcendental, como foco transcendental que pertence de maneira “essencial” aos seres, às coisas, aos acontecimentos. É a descoberta romanesca da Ideia [...].<sup>3</sup>

De qualquer modo, o que parece ter mudado em definitivo é o fato de a narração não estar mais compreendida no romance, ou seja, o romance deixou de ser narrativo ao abandonar o esquema sensório-motor, o acontecer físico em séries de causa e efeito, descartando definitivamente a ideia de sucessão, já que a sucessão existe desde o início como lei da causalidade.

É claro que a narração continua presente no romance, mas não será mais a narração que contará, estando ali somente a título de índice. Pois o romance contemporâneo não se confunde mais com o que se passa no tempo, porquanto não está colocado mais do lado da sucessão causal, mas está construído sobre novas formas de exposição.<sup>4</sup>

Deste modo, o romance contemporâneo, tendo se recusado a permanecer, por assim dizer, numa trilha única, deparou-se, pela primeira vez, com a possibilidade de descrever os fenômenos simultaneamente. Contudo, como sabemos, estes não podem ser tratados numa narrativa única, posto que não constituem uma mesma sequência. Assim sendo, certo número de narrativas diferentes terão de necessariamente ser inter-relacionadas e esta relação, portanto, não poderá ser a da narrativa linear. Ora, ao estabelecer a relação entre duas ou mais séries de eventos paralelos, foi exigido do romance que tivesse uma visão sincrônica deles, o que, por sua vez, exigiu que eles fossem dispostos de forma simultânea.

Sendo assim, a ausência de continuidade lógica ou narrativa será uma das principais marcas do romance contemporâneo: as relações narrativas foram inteiramente modificadas, desaparece o âmbito da comunicação dotada de sentido (uma vez que aqui, em última instância, já não transcorre ação alguma) e, completamente esvaziada de sentido ou direção, a “narrativa”, como dissemos, já não chega ao fim, mas se dissipa, esvai-se pouco a pouco.

Então, se, por um lado, narrar tornou-se impossível, por outro, a narrativa é levada ao seu limite, a ponto de se converter numa espécie de “estudo” comparativo de determinados grupos de acontecimentos que, no caso do livro de Burroughs, por exemplo, se ligam, em sua maioria, ao problema do vício, reunindo todas as figuras possíveis sobre este de modo o mais completo possível: vício em drogas, sexo, dinheiro, poder, etc. E não apenas isto. O romance contemporâneo também se tornou indiferente a qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora, enquanto forma *descentrada*. Ou

seja: em sua tendência dissolvente característica, foi suprimida qualquer possibilidade de determinações absolutas, para comportar-se então como um enorme conjunto de afinidades morfológicas.

\*\*\*

Antes de avançarmos, porém, convém considerarmos alguns dados gerais sobre a obra e o autor.

Publicado no ano de 1959, *Almoço nu* teve inúmeras versões, a maioria delas organizadas em Tânger, Marrocos. O livro, segundo James Grauerholz & Barry Miles, estudiosos da obra de Burroughs, “evoluiu de forma lenta e imprevisível ao longo de nove anos tumultuados na vida de seu autor [...]”.<sup>5</sup> Eles também dizem que o livro “não foi criado de acordo com um plano ou esquema predeterminado, mas foi crescendo no decorrer de uma década de viagens e de atribulações por quatro continentes, sendo editado e reeditado não apenas por seu autor, mas também por seus amigos íntimos Allen Ginsberg e Jack Kerouac”.<sup>6</sup> O romance cobre todo o período da vida de Burroughs em que esteve envolvido com drogas pesadas, e contra as quais lutava desde a metade dos anos 1940, em Nova York, e que na primavera de 1956 o arrastariam até o fundo mais lamentável de sua dependência, quando vivia num quarto no Bairro Nativo de Tânger.

Com relação ao título da obra, segundo o próprio Burroughs, ele teria sido uma sugestão do escritor e amigo Jack Kerouac. “O título foi sugerido por Jack Kerouac”, disse Burroughs. E acrescenta: “O título significa exatamente o que dizem suas palavras: Almoço NU – um momento congelado em que todos veem o que está cravado na ponta de cada garfo”.<sup>7</sup> Entretanto, existem alguns relatos conflitantes a respeito da origem desse título. Numa carta de junho de 1960, por exemplo, Kerouac lembra o poeta Allen Ginsberg da origem do título: “Fiquei feliz quando ele mencionou que fui eu quem batizou *Naked Lunch* (lembra?, foi você que estava lendo o manuscrito e confundiu ‘*naked lust*’ com ‘*naked lunch*’, eu só chamei a atenção para o erro) [...]”.<sup>8</sup> Um ato falho cometido por Ginsberg, ao substituir *lust* (literalmente, “luxúria”) por *lunch*, estaria na raiz do título do livro, atribuído posteriormente a Kerouac. Mas, para Grauerholz & Miles, “a carta de 1960 parece definir a invenção do título ‘Almoço nu’ como uma parceria de Kerouac e Ginsberg”.<sup>9</sup> Para além dessa curiosidade de história literária, o título transmite um profundo sentido fenomenológico, uma “objetividade” que pretende chamar cada coisa pelo seu nome correto, no momento mesmo de sua aparição, como o momento paralisado do qual fala Burroughs.

*Almoço nu* é uma narrativa não-linear, difícil de descrever em termos de enredo. Nela não atuam noções como causalidade e finalidade. O livro está estruturado como uma série de “vinhetas”, frouxamente ligadas, e seus temas estão arranjados de forma justaposta, formando blocos de associações que exploram um campo global de

coexistência. Tais justaposições acabam por expressar relações de natureza contrapontística, já que os elementos da narrativa se apresentam em estilhaços, ou antes, em fragmentos, se comportando como uma espécie de arte combinatória, com anotações sobre drogas, delírios, perspectivas, simetrias, cortes, montagens, etc. Ao fim, o livro de Burroughs se converte numa espécie de investigação não-linear sobre o caráter de determinados grupos de acontecimentos, em sua maioria ligados ao problema do vício, a fim de fixá-los como tais em expressões mais ou menos regulares.

Como afirma o próprio Burroughs, seus capítulos foram compostos para serem lidos em qualquer ordem<sup>10</sup>: ao romper com o discurso horizontal ou linear, os capítulos se tornam independentes, se assemelhando a uma espécie de delírio, em que imagens se alternam e sucedem num único fluxo. Assim, ao juntar signos de campos semânticos distintos, rearranjando de maneira desconexa sentenças e parágrafos inteiros, assim como inserindo aleatoriamente historietas, anedotas e aforismos, o livro de Burroughs acaba por permitir uma leitura não-linear, sem a necessidade de se seguir a ordem convencional dos capítulos.

Mas que tipo de experiência é afinal relatada em *Almoço nu*? Drogas, todos os tipos de drogas: maconha, cocaína, benzedrina, nembutal, peiote, yagê, anti-histamínicos, etc. E principalmente heroína. O livro é um relato pormenorizado da doença da *junk*<sup>11</sup>, ao longo de quase quinze anos da vida de Burroughs como dependente.

É claro que as drogas têm um papel importante na obra de Burroughs. Porém, *Almoço nu* não é todo sobre drogas. O romance trata também de alguns dos temas centrais do pós-guerra, na última fase do modernismo ou início do “pós-modernismo” norte-americano, tais como paranóia, cultura *pop*, estruturas de controle, tecnologia, aniquilação, etc. O estilo do livro se caracteriza igualmente pelo uso das mais variadas formas de registro associados à cultura de massa – o desenho animado, o filme B, a estória em quadrinhos, o filme pornô –, mas também o jargão científico e tecnológico, abrangendo, portanto, diversos campos e temáticas, tais como física, matemática, química, filosofia, história, antropologia, música, quadrinhos, drogas, medicina, psicologia, unindo-os de maneira humorística, absurda, poética e sombria, formando uma encruzilhada de registros e estilos por vezes inconciliáveis, mas, que, ao mesmo tempo, revelam uma inequívoca organicidade.

Contudo, Burroughs não é um mero *junky writer*. As drogas devem ser entendidas apenas como ponto de partida de toda a sua produção, ao percorrê-la de uma ponta à outra. Na verdade, Burroughs chegou a expandir o sentido de dependência para além da doença da *junk*, estendendo o termo para outros âmbitos da vida humana. “As drogas têm um papel importante em minha obra”, dissera Burroughs, “porém estou mais interessado no vício em si mesmo, [como] um modelo de controle que torna possível a decadência dos potenciais biológicos humanos”.<sup>12</sup>

De certo modo, a grandeza de Burroughs está em ter determinado a essência ou a natureza do vício não a partir de seu objeto – drogas, sexo, dinheiro, poder, etc. –, mas como essência subjetiva abstrata (o vício abstrato, o vício qualquer, que não é mais tomado sob esta ou aquela forma) enquanto um modelo de controle, elevando o vício, portanto, à categoria de problema.

É neste sentido, pois, que as drogas serviriam, segundo Burroughs, de modelo para outras formas de controle. Por exemplo: em *Junky* (1956), primeiro romance de Burroughs, o vício em drogas aparece como metáfora para os males da sociedade de consumo; e numa época em que as novas formas de servidão humana passam necessariamente pela simplificação e degradação do homem, como uma mercadoria, Burroughs parece correto na sua apreciação. Assim, quando Burroughs se refere ao mundo da *junk* como “moldado em posse e monopólio”<sup>13</sup>, isso se ajusta perfeitamente à sociedade de consumo, já que qualquer droga entendida como mercadoria é possível apenas numa sociedade capitalista; e assim como, segundo Karl Marx, o operário é alienado em relação ao produto de seu trabalho, da mesma forma o dependente é alienado em relação à droga:

*Junk* é o produto ideal... a mercadoria perfeita. Nenhuma conversa de vendedor é necessária. O cliente se arrastará através de um esgoto e implorará para comprar... O vendedor de *junk* não vende seu produto ao consumidor, ele vende o consumidor ao seu produto. Ele não melhora nem simplifica sua mercadoria. Ele degrada e simplifica o cliente. Paga seus funcionários em *junk*.<sup>14</sup>

Este é um bom exemplo da aplicação do vício em drogas para outros âmbitos da vida humana, segundo a fórmula de Burroughs: “Pois existem diversas formas de dependência, e creio que todas elas obedecem a leis básicas”.<sup>15</sup> Mas, se em *Junky*, Burroughs ainda não concebe o vício como um modelo para as chamadas formas de controle, em *Almoço nu* esta ideia aparece claramente.<sup>16</sup> Neste ponto, emerge na obra de Burroughs o pensamento do controle – o problema que, por assim dizer, obseda toda a obra de Burroughs. O Doutor Benway, por exemplo, emprega drogas em interrogatórios como meio para a obtenção de controle total sobre os interrogados: “Na falta de conhecimentos mais precisos sobre a eletrônica cerebral, as drogas continuam sendo uma ferramenta essencial do interrogador em seus ataques à identidade pessoal do espécime”.<sup>17</sup> Contudo, é num trecho de “Corporação Islã e Partidos de Interzona” que tal operação de mudança de sentido se realiza integralmente, quando Burroughs então procura definir a noção de controle tomando a *junk* como um protótipo, como um modelo para o controle. O texto em questão é uma longa reflexão sobre as chamadas técnicas de emissão onde, ao final do trecho, é realizada a operação de mudança de sentido. Segundo o narrador, os encarregados por essas emissões, chamados de Emissores, fariam uso exclusivo de transmissões telepáticas para controlar o espécime. Como ilustração, o narrador utiliza o exemplo dos Códices Maias que, segundo ele, teriam feito uso de transmissões telepáticas para a obtenção de controle sobre a população:



Já deram uma olhada nos códices Maias? Eu entendo a coisa assim: os sacerdotes – cerca de um por cento da população – faziam uso de transmissões telepáticas de uma só via instruindo os trabalhadores a respeito do quê e quando sentir... Um emissor telepático tem que transmitir o tempo todo. Ele nunca pode receber, porque se receber, significa que a outra pessoa tem sentimentos próprios, o que perturbaria a sua continuidade. O Emissor tem que transmitir o tempo todo, mas não pode recarregar-se através de contato. Mais cedo ou mais tarde ele não tem mais sentimentos para transmitir. Não se consegue ter sentimentos sozinho. Não sozinho como um Emissor é sozinho – e você sabe, só pode haver um único Emissor em dado ponto do espaço-tempo... [...] Os Maias eram limitados pelo isolamento... Hoje um único Emissor poderia controlar todo o planeta... *Veja, o controle nunca pode ser um meio para qualquer fim prático... Nunca pode ser um meio para qualquer coisa além de mais controle... Como a junk...*<sup>18</sup>

Evidentemente, existe toda uma tradição literária no Ocidente sobre o hábito das drogas. Grande parte dela remonta ao início do Romantismo. Em 1820, o inglês Thomas de Quincey publica *Confissões de um comedor de ópio*. O poeta francês Baudelaire escreve *Paraísos artificiais* no ano de 1858. No século XX, Aldous Huxley publica o ensaio *As portas da percepção: céu e inferno* (1950), relatando suas experiências com a mesalina. Em 1958, o surrealista Jean Cocteau publica *Opium: o diário de uma cura*. E, mais recentemente, em 1993, o escocês Irvine Welsh publicou *Trainspotting*, posteriormente adaptado para o cinema, sobre um grupo de amigos viciados em heroína. Todavia, nenhuma dessas obras se iguala a *Almoço nu* no que tange à experimentação formal, composta a partir de uma técnica inspirada em procedimentos artísticos de vanguarda: a técnica do *cut-up*. Nesse método de criação literária desenvolvido por Burroughs e Brian Gysin (pintor inglês, amigo e colaborador de Burroughs em Tânger), frases e palavras eram recortadas de livros e jornais e reorganizadas ao acaso, dando origem a um novo texto baseado em princípios de colagem e edição não-linear, no qual se manifestaria a experiência de uma percepção fragmentada, determinada pelo entrecruzamento de inúmeras probabilidades, e cujo resultado será uma escrita aparentemente aleatória, contrária à ordem discursiva linear, em que cada registro narrativo é independente, regido por suas próprias leis e representações.

\*\*\*

E, no entanto, falta-nos um conceito capaz de nos informar sobre toda esta pluralidade de elementos e experiências nele [no livro de Burroughs] contidos, um conceito, contudo, que não se limite apenas a informá-los, mas, sobretudo, que seja capaz de determiná-los em sua essência.

Por isso mesmo, a noção de função – a função enquanto relação entre relações – servirá de operador conceitual em nossa investigação, com vistas a alcançar algum entendimento sobre todos estes fenômenos que, segundo acreditamos, se ligam ao romance contemporâneo.

Contudo, a noção de função utilizada aqui não se refere de modo algum à função descrita por Deleuze e Guattari, isto é, à função enquanto proposição científica, como função de conhecimento.<sup>19</sup> O que pretendemos aqui, pois, com a ideia de função é precisamente aquilo que determina um certo tipo de relação que constitui a própria essência da função matemática: relação entre relações.

É claro que a noção assim compreendida tem origem matemática, em especial nas investigações da teoria das funções, as quais buscam como resultado não uma grandeza – pois a relação entre grandezas chama-se proporção –, senão a discussão de possibilidades gerais, de natureza formal. Nesse tipo de investigação, como é sabido, estudam-se classes inteiras de possibilidades formais, grupos de funções, operações, equações e curvas, e não se as estuda em vista de qualquer resultado, mas sim com respeito à sua realização e comportamento, o que, em última análise, se aproxima muitíssimo do que faz o romance contemporâneo. Todavia, não se trata de dizer que este faz o que a teoria das funções fez. Mas, se tomarmos unicamente esta determinação da função, isto é, de que existem funções constantes que podem ser diferenciadas apenas em parte ou não podem ser de modo algum, então isto é, por assim dizer, uma *função romanesca*. É claro que Burroughs não é um Weierstrass<sup>20</sup>, mas ele faz no romance algo semelhante ao produzido na teoria das funções, existindo entre ambos como que um eco, uma espécie de intersecção. Não parece, portanto, exagerado afirmar que o romance contemporâneo está, de algum modo, próximo da teoria das funções, nem de dizer que ele imita determinado tipo de investigação matemática, mas apenas de constatar que entre ambos existem semelhanças, relações de ressonância, etc.

Com isso, não pretendemos interferir de maneira alguma em outros domínios. Naturalmente, temos o dever de justificar a utilização feita, aqui, da noção de função. Pois se utilizamos, aqui, de conhecimentos matemáticos no domínio estético-filosófico, eles naturalmente aparecem sob uma nova luz e levam a outras conclusões que não àquelas limitadas pelo domínio de sua especialidade, onde servem a outros fins. Mas o fato de uma noção matemática estar no horizonte deste estudo implica que a ideia de função, em sentido mais amplo, penetra no campo da discussão estético-filosófica, com todas as suas consequências. Estes conhecimentos, então, perdem o caráter independente que possuem em seu domínio especializado, e isto porque são necessariamente interrogados sob um ângulo novo, diferente (nesse caso, a disciplina “interferente” procede com seus próprios meios, e com os elementos que lhe são próprios). Portanto, eles não são mais considerados sob o ângulo da verdade matemática, mas examinados num outro sentido, isto é, extrinsecamente, no sentido de apurar o que comportam de significação e de fundamento estético-filosófico. É deste modo que gostaríamos de propor como um índice para nossa análise a noção de função, noção esta que, como dissemos acima, servirá aqui de operador conceitual constante.

Ora, a questão de fato que se coloca aqui é que a noção de função parece (ou poderia) se estender também a outros domínios, para além dos limites de seu próprio domínio de especialidade. Segundo o próprio Deleuze (a propósito de Bernard Cache), as qualidades da função, a função enquanto manifestação das relações variáveis, concernem à própria situação contemporânea, em que a ideia de flutuação, por exemplo, substitui a permanência de uma lei, ou quando um objeto ocupa lugar em um contínuo por variação. Assim, pois, diz Deleuze:

Pelo seu novo estatuto, o objeto é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma. [...] É uma concepção não só temporal mas qualitativa do objeto, visto que os sons, as cores, são flexíveis e tomados na modulação. É um objeto maneirista e não mais essencialista: torna-se acontecimento.<sup>21</sup>

Entretanto, para se chegar a esta concepção de função foi necessário que a função mesma não se definisse mais pela sua forma matemática ou mesmo científica, mas caracterizasse uma nova ordem de relações, enquanto o conjunto das relações variáveis. Foi preciso, pois, inventar um novo tipo de função, função esta de natureza propriamente filosófica: “[...] é na medida em que a filosofia está apta a criá-lo, que temos o conceito de uma função”.<sup>22</sup> E é nesse sentido, portanto, que entendemos que o romance contemporâneo demarca claramente um conjunto de relações variáveis que não pertence à função como tal (a função científica), e como sendo composto a partir de vários elementos ordenados, cujas partes são independentes entre si mas que, apesar disso, funcionam conjuntamente, comportando-se ao mesmo tempo como unidade e como multiplicidade. Como resultante, temos aqui um tipo de configuração romanesca em que todos os registros se relacionam não segundo, por exemplo, as leis de causalidade ou, ainda, segundo sua significação, mas antes por *justaposição*.

\*\*\*

Convém, neste ponto, confirmarmos algumas das considerações anteriores com um exemplo retirado do livro de Burroughs. Trata-se, na verdade, do derradeiro *cut-up* do livro, intitulado “Rápido...”, uma espécie de poema composto a partir de inúmeros trechos extraídos do próprio romance. Vejamos:

clarão branco... gritos de inseto mutilado...  
 Acordei com gosto de metal na boca de volta da terra dos mortos  
 rastreando o cheiro incolor da morte  
 placenta de um macaco cinzento e atrofiado  
 dores agudas e espectrais da amputação...  
 – Garotos de programa à espera de um cliente – disse Eduardo e morreu de overdose  
 em Madri...  
 Trens carregados de pó queimam através de circunvoluções rosas de carne  
 intumescente... disparam clarões de lâmpadas de orgasmo... fotografias precisas de  
 movimentos abortados... flanco bronzeado e macio se retorçe para acender um

cigarro...

Estava ali, de pé, com um chapéu de palha de 1920 que alguém lhe deu... palavras macias e mendicantes caem como pássaros mortos na rua escura...

– Não... Não mais... *No más*...

Um mar oscilante de britadeiras no crepúsculo roxo-pardacento contaminado com cheiro de metal podre de gás de esgoto... jovens rostos operários vibram fora de foco em halos amarelados de lanternas de carboneto... canos rompidos expostos...

– Eles estão reconstruindo a Cidade.

Lee assentiu com um ar distante... “Sim... Sempre”

De qualquer modo não é uma boa para a Ala Oriental...

Se eu soubesse, eu ficaria contente de lhe contar...

– Nada bom... *no bueno*... ando me prostituindo...

Teinon... Vóta sestafêla.<sup>23</sup>

Em “Rápido...”, como se pode ver, estão reunidos elementos de todo tipo, que colocam em questão não apenas registros formais diferentes, mas também caracteres de estados de coisas e de conteúdos vividos. Porém, todos os tipos de coisas aqui reunidas e justapostas sobre uma mesma página, sobre um mesmo plano: acontecimentos, determinações históricas, pensamentos, indivíduos, formações sociais, etc., estão concebidas e arranjadas em termos de *justaposição*. Noutras palavras, é a partir de uma série de justaposições, as quais não podem ser definidas por meio do conceito de causalidade, devendo, ao contrário, ser necessariamente concebidas como “a-causais”, que todos estes elementos se encadeiam ou se separam, ao mesmo tempo em que cada elemento se comporta simultaneamente um em relação ao outro (simultaneidade em lugar de causalidade). Contudo, não será suficiente remeter causalmente um elemento a outro, ou passar de uma ideia a outra, segundo uma ordem de associações. Na verdade, as relações constituídas aqui não concernem à mera associação de ideias ou à sucessão de causas e efeitos, não constituem um conjunto de ideias associadas, nem tampouco uma série de ideias ordenadas causalmente, mas se formam antes por justaposição, procedendo por resolução de “tensões”, deixando assim de ser associáveis segundo as formas da representação ou ordenáveis segundo as exigências da causalidade, para compor verdadeiros blocos de relações, relação entre relações.

O livro de Burroughs, assim entendido, explora a acumulação e inter-relação entre os diversos registros narrativos por ele mobilizados, compondo, desta forma, uma espécie de reflexão das relações sucessivamente adquiridas entre um registro e outro. Nesse sentido, a distância que vai de um registro a outro, ou de um fragmento a outro, é a mesma que determina os limites de toda linearidade ou de uma totalidade orgânica, isto é, esse enorme sistema de afinidades morfológicas não se orienta mais pelas leis dos grandes conjuntos, mas forma intersecções que exploram um campo global de coexistência entre os diversos registros – um conjunto de relações entre partes articuladas, configurando uma totalidade fragmentária, de maneira que as partes sejam, ao mesmo tempo, autônomas e interdependentes.

Ora, uma tal combinação abre um campo quase infinito de possibilidades e experiências formais, pois a reunião de todos estes aspectos discursivos num único conjunto acaba por apresentar os traços de uma verdadeira arte contrapontística, com inúmeras “vozes” narrativas compostas simultaneamente, constituindo, deste modo, um enorme sistema de afinidades morfológicas. Contudo – é preciso que se diga –, diferentemente da arte do contraponto encontrada, por exemplo, nos romances do americano John Dos Passos (que, segundo Deleuze e Guattari, soube atingir uma arte inaudita do contraponto, nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmara, etc.<sup>24</sup>), os contrapontos burroughsianos não vêm indicados por cabeçalhos ou interrupções espaciais, mas fluem do começo ao fim sem interrupção. (Na verdade, existem títulos ou cabeçalhos para os capítulos, os quais são muito significativos e indicam uma determinada organização, com seus cortes e saltos abruptos; o que não existe são cabeçalhos que indiquem os contrapontos narrativos<sup>25</sup>).

Se a principal característica do livro de Burroughs estiver justamente nesta ausência de centro ou de convergência, correspondendo assim a uma espécie de topologia indiferente a qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora, sem posição de saída – que, em comparação às formas consagradas, parecerá antes uma ausência de forma –, então somente a categoria de *multiplicidade* será capaz de explicar esse enorme sistema de afinidades morfológicas. Pois o livro de Burroughs é multiplicidade pura, ou seja, afirmação irreduzível a qualquer unidade configuradora. Diferentemente da totalidade hegeliana, a totalidade aqui é produzida por adjacência ou contiguidade, *lateralmente*, como uma parte ao lado das partes, que ela não unifica nem totaliza, mas justapõe, formando uma unidade entre registros narrativos que conserva toda a sua diferença nas suas próprias dimensões, enquanto conjunto de partes heterogêneas.<sup>26</sup>

Nesse sentido, busquemos analisar alguns trechos do livro de Burroughs. Dois capítulos em especial ilustram bem essa riqueza contrapontística à qual nos referimos acima, ao explorarem essa acumulação e inter-relação entre os diversos registros narrativos empregados. O primeiro deles é “Hospital”, um dos capítulos que acumula mais registros, contendo pequenas notas sobre desintoxicação, pesadelos da abstinência, narrativas ficcionais, duas “vinhetas” com o Dr. Benway, uma cena passada num quarto de hospital, notas sobre o vício, etc., possuindo uma riquíssima variedade contrapontística, ao misturar diferentes registros narrativos, em sua maior parte ligados à doença da droga. O segundo capítulo em questão é “O mercado”, capítulo esse que contém também uma variedade enorme de registros. Contudo, como consequência da infinita sucessão de cenas e registros que existem em “O mercado”, é quase impossível realizarmos uma verdadeira apresentação, uma apresentação que esgote integralmente o seu conteúdo. Por esse motivo, nos contentaremos aqui em apenas descrever o caráter contrapontístico de “O mercado”, a partir de uma rápida descrição dos vários registros existentes nele.

O capítulo é formado por uma sequência panorâmica da Cidade de Interzona; um relato de Burroughs sobre uma experiência com yagê, um cipó com propriedades alucinógenas nativo da região amazônica; uma sátira sobre as deliberações de um curandeiro com o auxílio de yagê num processo de assassinato; um episódio envolvendo Clem e Jody, personagens de Interzona que pela primeira vez aparecem na narrativa de *Almoço nu*; uma cena de tribunal com A. J.; uma sátira sobre Cristo, Buda, Maomé e Confúcio; um mosaico composto de pequenas cenas, historietas e aforismos; uma anedota contada por A. J. sobre um garoto num bordel; e, por último, uma experiência do Dr. Benway, Iris, uma viciada em diidroxí-heroina.

Ora, as relações aqui estabelecidas entre os diversos registros são apenas virtuais, potenciais, e definem apenas possibilidades, probabilidades de interação, porquanto a narrativa não esteja submetida a nenhuma unidade formal capaz de dar sentido à sua matéria fluente e à sua função difusa, ao mesmo tempo em que todas estas relações de natureza contrapontística constituem processos de correlação entre conjuntos de partes heterogêneas, enquanto uma coleção de relações variáveis que não se confundem em hipótese alguma com uma totalidade orgânica – o mundo concebido como relação entre partes heterogêneas, como relação contrapontística, o mundo como função.<sup>27</sup>

Tentemos, por fim, uma definição para uma tal configuração romanesca, como a estabelecida em *Almoço nu*.

A impressão inicial poderá parecer extremamente abstrata, mas uma das ideias básicas do livro de Burroughs parece ser a da intersecção entre dois ou mais sistemas heterogêneos, com um centro comum (o vício), sugerindo assim a intersecção de duas ou mais séries de termos heterogêneos, funcionalmente relacionados entre si, mas regidos por suas próprias leis e regras.

Provavelmente, não erramos ao presumir que o livro de Burroughs busca reunir todas as figuras possíveis sobre o vício, do modo o mais completo possível. Não queremos, contudo, exagerar a importância desta conclusão, uma vez que não podemos comprovar o acerto desta interpretação. Em todo caso, o importante é que se possam conceber vários sentidos ou modalidades formalmente distintas do vício, mas que se reportem ao vício como a um só designado, como ontologicamente uno. Nesse sentido, o mais essencial não é que o vício se diga num único sentido, mas é que ele se diga num mesmo sentido por meio de todas as formas ou figuras possíveis. O vício é o mesmo para todas estas modalidades, mas estas modalidades não são iguais. Ele se diz num só sentido de todas, mas elas mesmas não têm o mesmo sentido, visto que diferem entre si.<sup>28</sup>

Assim entendido, o livro de Burroughs é ao mesmo tempo relativo e absoluto: relativo com respeito aos próprios componentes que o compõem, segundo as modalidades formalmente distintas do vício por ele estabelecidas, mas absoluto pela maneira pela

qual se põe nele mesmo, como ontologicamente uno. Ele é relativo enquanto fragmentário, mas absoluto como todo. Portanto, os elementos são relativos uns em relação aos outros, mas cada elemento é absoluto em si mesmo, sendo dotado de um sentido suficiente, comportando cada um deles uma coesão interna em seu próprio nível (é sobre este sistema relativo que repousa a investigação acerca do vício “em si”). Mas não temos a menor razão para pensar que os fragmentos tenham necessidade de valores, por assim dizer, transcendentais que os comparariam, os selecionariam ou decidiriam que um é “melhor” que o outro; ao contrário, não há critérios senão relativos, e cada fragmento se avalia por ele próprio – por ser absoluto em si mesmo –, pelos movimentos que traça e pelas intensidades que constitui, sobre um determinado plano de composição. Por fim, um fragmento ou registro é bom ou ruim, alto ou baixo, independentemente de todo e qualquer sistema de referências enquanto valor transcendente: não existe outro critério senão o sentido suficiente que cada fragmento ou registro contém por si mesmo, as intensidades que ele constitui, as relações que estabelece, etc.

\*\*\*

Mas, afinal, que significam todos esses signos de dissolução e aleatoriedade, a abolição dos grandes conjuntos e, principalmente, a ausência de sentido, ou antes, de *direção*? A ausência de uma meta narrativa em *Naked Lunch* não expressa de modo radical a experiência da subjetividade contemporânea? Burroughs acaso inventou uma nova forma de composição ou, antes, o caldo da experiência contemporânea a determinou? O livro de Burroughs não emerge justamente da experiência histórica do pós-guerra, a qual possibilitara as condições para o surgimento das novas formas e temáticas?

O fato é que a estética burroughsiana não se relaciona somente com sua personalidade, com sua vontade ou sua consciência; ela também é fruto de seu próprio tempo. O que queremos dizer com isso é que não existe forma artística independente do mundo histórico. Tudo se liga ao sítio da história. Nesse sentido, a experiência histórica do homem contemporâneo talvez ajude a explicar todas essas particularidades, em especial a ausência de sentido ou direção. Afinal, o que significam esses signos de dissolução, as antigas formas convertidas em simples funções variáveis? Qual o significado dessa narrativa que se esvai completamente, dissolvendo a unidade formal, resultando numa escrita aparentemente aleatória, indiferente a qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora? Em última instância, não é esse o modo como o homem contemporâneo compreende o mundo onde vive, principalmente a maneira como sua consciência capta o sentido da história (aparentemente perdido)?

Ora, o livro de Burroughs parece ser um bom exemplo do que pretendemos apontar sobre a natureza particular da literatura produzida no pós-guerra, completamente apartada das estruturas tradicionais, construída sobre os fundamentos da subversão estilística e do desconforto existencial, a qual busca refletir sobre este momento da

história em que o humano parece ter perdido sua alma (ou antes, a força). Em todo caso, todas essas mudanças não se reduzem a simples transformações políticas ou econômicas, nem mesmo a mutações espirituais ou artísticas. Não se trata de nada palpável, mas antes da essência de uma cultura que parece ter realizado integralmente todas as suas possibilidades. Não se trata, portanto, da vida externa, da conduta, das instituições, dos costumes, porém, de algo mais profundo e último: o esgotamento do projeto moderno.<sup>29</sup>

Na verdade, o que pretendemos aqui é apontar para a mudança no estatuto do romance na contemporaneidade. Ora, muito mais do que uma simples analogia entre a forma do romance e a história contemporânea, o que ocorre aqui de fato é uma mudança no centro de gravidade do pensamento, e que parece se manifestar igualmente na forma do romance. Pois o que efetivamente mudou é a possibilidade de se explicar o romance a partir de uma determinada forma, enquanto instância última de contato com uma pretensa totalidade.

Com o fim deste paradigma estético, a arte se converte numa instância primeira de contato com uma realidade cada vez mais fragmentada e plural. Assim, o significado desta nova forma não reside mais numa espécie de unidade do mundo, mas sim em afirmar a infinita diversidade de perspectivas, um sem número de interpretações, ao desenvolver suas séries e estruturas permutantes, indicando, desta forma, um caminho que conduz ao abandono da antiga configuração romanesca, e que conduz o romance a uma nova linguagem literária, composta de situações e personagens essencialmente problemáticos, questionantes. É a descoberta romanesca da Ideia...

#### **bibliografia complementar**

BURROUGHS, W. *Junky*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MIKICS, D. "Postmodern fictions". In: HENDIN, J.G. (ed.). *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. Oxford: Blackwell, 2004.

MILES, B. *William Burroughs, El hombre invisible: a portrait*. Nova York: Hyperion, 1993.

---

#### **\* Luis Fernando Catelán Encinas é doutorando em filosofia pela USP.**

<sup>1</sup> "Simplificando ao extremo, considera-se 'pós-moderna' a incredulidade em relação aos metarrelatos" (LYOTARD, J. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. xvi).

<sup>2</sup> O fato é que a "narrativa" contemporânea não se concretiza, não se realiza, é, antes, inconclusiva, aporética; não tende para nenhum limite, para nenhum fim, deixando de ter, portanto, sentido ou *direção*.

<sup>3</sup> DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 276.



<sup>4</sup> No nosso entender, o romance contemporâneo é marcado precisamente pelo desenvolvimento de uma nova forma de “exposição”, com variações de espaço e de tempo, capaz de estabelecer a relação entre duas ou mais séries de eventos paralelos, ao dispô-los de forma simultânea, tornando irrelevante a nossa antiga compreensão espaço-temporal (causal).

<sup>5</sup> BURROUGHS, W. *Naked Lunch*. London: Fourth Estate, 2010, p. 233.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 199.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 235.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> “Você pode abordar *Almoço nu* a partir de qualquer ponto de intersecção...” (Ibidem, p. 187)

<sup>11</sup> *Junk*: literalmente, “porcaria”, “refugo”, “lixo”, é um termo genérico para diversos medicamentos e substâncias relacionadas ao ópio (o extrato da papoula), que tem em comum propriedades narcóticas, analgésicas e hipnóticas. Seus derivados mais puros, extraídos diretamente da papoula, são conhecidos como opiáceos (por exemplo, a morfina). Quando resultam de modificações parciais, são chamados de opiáceos semi-sintéticos (por exemplo, a heroína), enquanto os compostos sintéticos de ação semelhante à do ópio são conhecidos como opiáceos sintéticos ou opióides (por exemplo, a metadona).

<sup>12</sup> MIRA, R.; LANGER, S. *Burroughs para principiantes*. Buenos Aires: Editora Longseller, 2001, p. 4.

<sup>13</sup> BURROUGHS, W. Op. cit., p. 200.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 201.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 205.

<sup>16</sup> “[*Almoço Nu*] é uma extensão matemática da Álgebra da Necessidade, para além do vírus da *junk*.” (Ibidem)

<sup>17</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 137.

<sup>19</sup> “A ciência não tem por objeto conceitos, mas funções que se apresentam como proposições nos sistemas discursivos. Os elementos das funções se chamam functivos. Uma noção científica é determinada não por conceitos, mas por funções ou proposições” (DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Pardo Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 139).

<sup>20</sup> Karl Wilhelm Theodor Weierstrass (1815-1897), matemático alemão que forneceu as bases para a investigação das funções analíticas.

<sup>21</sup> DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, pp. 38-39.

<sup>22</sup> DELEUZE, G; GUATTARI, F. Op. cit., p. 191.

<sup>23</sup> BURROUGHS, W. Op. cit., pp. 195-196.

<sup>24</sup> “Um romancista como Dos Passos soube atingir uma arte inaudita do contraponto nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmera, ao mesmo tempo que um plano de composição se alarga ao infinito, para arrastar tudo para a Vida, para a Morte, para a cidade-cosmos” (DELEUZE, G; GUATTARI, F. Op. cit., p. 223).

<sup>25</sup> Numa carta a Irving Rosenthal, datada de 20 de julho de 1960, Burroughs faz a seguinte observação: “Sim, é minha intenção definitiva que o livro flua do começo ao fim sem nenhuma

interrupção espacial ou cabeçalhos adicionais para os capítulos. Creio que os cabeçalhos nas margens estão claramente indicados. ISTO NÃO É UM ROMANCE. E não deve parecer-se com um. Qual o sentido de cabeçalhos que meramente repetem trechos do texto? Em resumo sou definitivamente contrário a *quaisquer* cabeçalhos adicionais nos capítulos” (BURROUGHS, W. Op. cit., p. 249)

<sup>26</sup> “O Verbo divide-se em partes que formam uma unidade e assim deve ser encarado, mas tais partes podem ser abordadas em qualquer ordem, jogadas de um lado para o outro e exploradas de frente e de costas, como num interessante arranjo sexual” (Ibidem, p. 191).

<sup>27</sup> Nesse sentido, a distância que vai de um registro a outro, ou de um fragmento a outro, é a mesma que determina os limites de toda linearidade ou de uma totalidade orgânica; em outras palavras, esse enorme sistema de afinidades morfológicas não se orienta mais pelas leis dos grandes conjuntos, mas forma, como vimos, intersecções que exploram um campo global de coexistência entre os diversos registros: relação entre relações.

<sup>28</sup> “Uma voz para todo o múltiplo de mil vias, um mesmo Oceano para todas as gotas, um só clamor do Ser para todos os entes” (DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Op. cit., p. 417)

<sup>29</sup> Sobre este ponto, cf. o excelente artigo de Fredric Jameson: “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. Tradução de Vinicius Dantas. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 12 (jun. 1985), pp. 16-26. `var gaJsHost = (("https:" == document.location.protocol) ? "https://ssl." : "http://www.");`

```
document.write(unescape("%3Cscript src=" + gaJsHost + "google-analytics.com/ga.js"
type='text/javascript'%3E%3C/script%3E"));try {
```

```
var pageTracker = _gat._getTracker("UA-8104146-2");
```

```
pageTracker._trackPageview();
```

```
} catch(err) {}
```