

## UMA ANÁLISE DA PALAVRA COMO AGENTE PARASITÁRIO NA LITERATURA DE WILLIAM BURROUGHS

Doutorando Alexandre Adir de Souza<sup>i</sup>

### Resumo:

*A procura por palavras despidas de contaminações e impurezas, de palavras singulares, novas a cada repetição, limpas, isoladas e esterilizadas é, talvez, uma das maiores obsessões do escritor estadunidense William Burroughs, que utilizava a técnica cut-up para dilacerar e recombina-los textos de outros autores com sua própria produção. Se as palavras são artefatos, objetos que têm o seu correspondente no plano físico ou mesmo entidades autônomas que buscam hospedeiros para habitar, manipular e se auto-replicar, devem ser domesticadas, estilhaçadas, re combinadas e subordinadas aos desejos desse hospedeiro que almejam controlar. Aparentemente inofensivas, para Burroughs elas podem levar seu hospedeiro a cometer atrocidades de composição em um ciclo invisível e sutil, mas transbordando de esporos virulentos, de devires tendenciosos, ressonâncias, repetições e bloqueios. Com sua ação performática, Burroughs consegue suplantar a repetição dos textos apropriados, alcançando um sistema singular com a ajuda do cut-up.*

**Palavras-chave:** William Burroughs, cut-up, colagem, apropriação, vírus.

### No princípio era o verbo...

No princípio era o verbo. Eu acredito que o próximo passo terá de ser além da palavra. A palavra agora é um artefato fora de moda. Qualquer forma de vida que fica presa a um artefato fora de moda está condenada à destruição. Os dinossauros sobreviveram porque eram grandes e, em seguida, eles ficaram maiores e maiores até que isso os levou a extinção. A forma atual do ser humano provavelmente deriva das palavras e a menos que nos livremos desse artefato fora de moda elas nos levarão a extinção.

WILLIAM BURROUGHS<sup>1</sup>

Com seus métodos de composição e teorias pouco convencionais, o escritor estadunidense William Burroughs foi uma figura catalizadora, que ajudou a moldar uma nova linguagem, não apenas para a literatura, mas também para a TV, o cinema, a música, os quadrinhos e até mesmo a internet. Seu trabalho ecoa uma poderosa transformação em andamento no final do século XX: um mundo fragmentado de ideias, no qual nossas perspectivas, escolhas, relações e identidades têm sido conceitualmente e discursivamente dissolvidas.

Entre a publicação de *Junky*, seu primeiro romance, em 1953 e *Almoço Nu*, em 1959,

---

<sup>1</sup> BURROUGHS, William S. e ODIER, Daniel. *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York, N.Y., U.S.A.: Penguin Books, 1989. p. 98; minha tradução.

Burroughs procurava lutar contra seus monstros em Tangêr, no Marrocos; resolver seu problema com as drogas, e encontrar o formato ideal para publicar sua próxima obra. O escritor estava à procura de uma nova técnica que pudesse suplantar as limitações que ele encontrava em um método tradicional de escrita, que segundo ele, não atendia mais as suas necessidades e estava ultrapassado. A mesma postura rebelde que o movia em sua vida pessoal, era também a mola propulsora de sua insatisfação com os modelos estabelecidos na literatura.

Depois da publicação do romance fragmentário *Almoço Nu*, Burroughs passou mais de uma década — meados de 1950 a meados de 1960 — fazendo experimentações com a palavra durante a fase conhecida como Período Cut-up. Durante este período escreveu *Minutes to Go* (1960), em parceria com seu mentor Brion Gysin e seus amigos beats, Allen Ginsberg e Gregory Corso; *The Third Mind* (1960/1977), em parceria com Brion Gysin. E a partir de um grande arquivo de manuscritos escritos em Tangêr, Paris, Londres e América do Sul fez emergir a trilogia cut-up composta dos volumes *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964) também conhecidos como “The Nova Trilogy” ou “the Nova Epic” e descritos por Burroughs como uma tentativa de criar uma mitologia para a era espacial, esses livros exploraram exaustivamente a nova técnica de composição adotada por Burroughs: o *cut-up*.

A técnica *cut-up* — apresentada a ele pelo artista Brion Gysin, no Beat Hotel, em Paris, no dia 1º de outubro de 1959 — consistia em cortar partes de um texto, os seus próprios ou de outro autor, e recombinar as partes recortadas em um novo texto, como em uma pintura cubista, uma colagem ou mesmo uma montagem cinematográfica. A técnica parecia ideal para ele e oferecia a possibilidade de manipular o conteúdo com as mãos, da mesma forma que um artista plástico utiliza as tintas em uma tela. Com o *cut-up* Burroughs poderia jogar com as limitações de espaço-tempo e misturar textos de sua autoria com o trabalho de outros autores.

Os métodos adotados por Burroughs operavam na direção de quebrar a linearidade da obra e foram originalmente projetados para serem utilizados com textos produzidos por máquinas de escrever. Em sua forma inicial e simplificada, o *cut-up* era realizado em uma página inteiramente datilografada com um texto linear, que era cortado em quatro partes iguais, com um corte horizontal e um vertical na folha. De acordo com o escritor, a recombinação dos quadrantes resultava em surpreendentes e inovativas composições, quando a peça era novamente datilografada e no processo as palavras e frases truncadas eram corrigidas e recriadas.

Na técnica *fold-in*, ou dobradura em português, eram utilizadas duas páginas diferentes de textos lineares com o mesmo espaçamento entre as linhas. Cada página era dobrada exatamente no meio de sua altura e combinada com a outra, resultando em um texto que poderia conter dois temas distintos. Burroughs utilizava estas formas metódicas como base inicial para suas experimentações, que também envolviam estratégias como a colagem, descontinuidade, permutação e o uso tático do deslocamento de significados. Estes procedimentos não eram fins em si mesmos, podendo perfeitamente ocorrer intercâmbios entre eles.

Além da execução sistematizada do *cut-up* e do *fold-in*, Burroughs utilizava outros recursos que envolviam a apropriação de textos de terceiros, literários ou não. O material utilizado variava desde romances de escritores renomados a bulas de remédio, manuais técnicos e panfletos encontrados aleatoriamente em suas caminhadas. No mínimo, o fato de enxertar ou transportar um elemento de um local para outro representava uma recombinação de elementos que alterava completamente o conjunto.

Através dessas técnicas Burroughs desconstruiu e reconstruiu novamente os seus textos como peças de um intrincado quebra-cabeças, para compor narrativas esquizofrênicas em sua trilogia *cut-up*. O escritor utilizava textos de origens diversas, encontrados ao acaso ou cuidadosamente selecionados das obras de outros escritores, e combinava com seus próprios textos para compor intrincadas narrativas, onde as ações ocorriam em lugares e tempos simultâneos.

Para Burroughs, o processo de cortar e colar, de reunir uma fala da quarta página com o seu interlocutor, que se encontrava sozinho na primeira página, “desconecta o conceito de realidade que foi imposta a nós e então conecta áreas normalmente dissociadas no mesmo setor — eventualmente escapando do controle do seu manipulador.”<sup>2</sup> Pois as palavras não são entidades amorfas, apenas interfaces de idéias ou simples símbolos gráficos. Elas podem ser independentes do referencial, da biografia do seu criador.

Burroughs afirmava que todos os textos são de fato cut-ups, “colagens de palavras lidas, ouvidas, entreouvidas”<sup>3</sup>. E muitas vezes questionava sarcástico: Quem são os donos das palavras? Qual seria a unidade mínima que define a autoria de um texto? Por sua vez, Barthes afirma que

sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.<sup>4</sup>

No artigo *Gathered, Not Made: A Brief History of Appropriative Writing*, o poeta e crítico de arte Raphael Rubinstein enumera uma série de obras nas quais os autores se apropriaram de textos de outras fontes para criar seus trabalhos, entre eles James Joyce e Julio Cortázar, que incorporaram em seus trabalhos sentenças de outros autores. O próprio Rubinstein escreveu um poema usando comentários de um guia de filmes de 1979, e descreveu com entusiasmo sua experiência:

O que mais me surpreendeu nesses atos de furto literário foi a satisfação obtida com o processo. Mesmo que as palavras não sejam minhas, tenho por elas o mesmo tipo de prazer e orgulho que tenho por linhas que escrevo de uma forma mais convencional. Porque, eu me pergunto, deveria ser criativamente satisfatório simplesmente transpor linhas que outra pessoa escreveu em um texto que pretendo assinar com meu próprio nome?<sup>5</sup>

Segundo Barthes, “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas”<sup>6</sup> e o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”<sup>7</sup>. É como se estivéssemos entoando um mantra milenar, adicionando nossa própria voz ao conjunto e cada vez que lemos essa palavra específica, nós não a estamos lendo apenas neste instante, nós estamos dando continuidade a sua existência, preservando e recuperando seu passado e adicionando um novo significado neste momento, quando a pronunciamos novamente. Para Burroughs,

O escritor ainda não sabe o que são as palavras. Ele lida apenas com abstrações a partir dos seus pontos de origem. A capacidade do pintor de tocar e manipular seu meio levaram a técnicas de montagem no início do século XX. É de se esperar que a extensão da técnica *cut-up* levará a experimentos verbais mais precisos fechando essa lacuna e dando uma nova dimensão à escrita. Estas técnicas podem mostrar ao escritor o que são as palavras e colocá-lo em

<sup>2</sup> BURROUGHS, William S. e GYSIN, Brion. *The Third Mind*. New York: Viking Press, 1978. p. 23; minha tradução.

<sup>3</sup> WARDROP-FRUIIN, N., & MONTFORT, N. *The New Media Reader*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2003. p.7; minha tradução.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 51-52.

<sup>5</sup> RUBINSTEIN, R. *Gathered, Not Made: A Brief History of Appropriative Writing*. The American Poetry Review Vol.28/No.2, Philadelphia: APR, 1999. p. 21; minha tradução.

<sup>6</sup> BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.15.

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. op. cit. p.52.

comunicação tátil com seu meio, levando a uma ciência precisa das palavras e mostrando como certas combinações produzem determinados efeitos sobre o sistema nervoso humano.<sup>8</sup>

*Almoço Nu* encerra em suas páginas as origens de grande parte das idéias exploradas por Burroughs em obras posteriores, principalmente na trilogia *cut-up*: a luta do bem contra o mal; o controle do indivíduo perpetrado por um poder que busca a sua aniquilação através da escravidão psicológica das drogas; as limitações e a subversão do eixo espaço-temporal; a prisão do corpo e da palavra; sexo e poder em uma distopia futurística movida pela tortura da carne e da mente. O corpo é apenas um invólucro, origem da dor, que pode e deve ser abandonado. Em *O Sex Appeal do Inorgânico*, Mario Perniola assinala que “a tonalidade geral do drogado parece caracterizada por sentir o próprio corpo como coisa, por tornar o corpo tão estranho quanto uma roupa, por subtrair-se ao ciclo da tensão, descarga e repouso”<sup>9</sup>.

Na literatura de Burroughs, o corpo é tão estrangeiro quanto a palavra. Na realidade distópica de *Almoço Nu*, a idéia da palavra como um vírus independente do indivíduo também tem as suas raízes. Segundo a pesquisadora Robin Lyndenberg, a noção da palavra como vírus proposta por Burroughs não é metafórica, mas literal, ou pelo menos metonímica e a presença de um vírus agressor “se manifesta mais claramente na atividade da escrita, que [Burroughs] descreve como uma combinação de mutação biológica e possessão demoníaca”<sup>10</sup>. Segundo Mario Perniola, a literatura toxicômana de Burrough

sublinhou a ligação entre a despersonalização e a suspensão da subjetividade provocada, por um lado, pelo uso das drogas e, por outro, pelo desenvolvimento do espírito poético: ela está ligada à elaboração de uma teoria que considera o processo poético como o advento de uma palavra impessoal e autônoma, mais parecida com uma coisa do que com a expressão de um estado de ânimo ou uma manifestação da vontade.<sup>11</sup>

A fuga do corpo; a troca de corpo, como se troca de roupa; ou a viagem espacial sem a inconveniência do corpo, são temas reincidentes na obra de Burroughs. Segundo o escritor, “certas combinações de palavras produzem determinados efeitos sobre o sistema nervoso humano.”<sup>12</sup> Assim, a prisão corporal pode ser uma construção da palavra, que é um vírus externo, **estranho** ao indivíduo, que transfere informação, mas acima de tudo controle, dor e sofrimento. Na mitologia criada por Burroughs, existe uma forte ligação entre o corpo e a palavra, o corpo e a escrita. A violência arbitrária da linguagem como um sistema que nomeia e representa. O corpo estrangeiro de si mesmo. O corpo é o outro, o outro da palavra, da escrita. Em *Corpus*, o francês Jean-Luc Nancy fala dessa busca angustiante:

Não é tudo. Já que é a partir do meu corpo que eu estou endereçado ao meu corpo — ou antes: é a partir dos corpos que o «eu» da escrita é enviado aos corpos. E a partir do meu corpo que tenho o meu corpo como algo que me é estrangeiro, apropriado. O corpo é o estrangeiro que está «acolá» (o lugar de qualquer estrangeiro) porque ele está aqui. Aqui, no «lá» do aqui, o corpo abre, corta, aparta o acolá.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> BURROUGHS, William S. e ODIER, Daniel. *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. op. cit. p. 27-28; minha tradução.

<sup>9</sup> PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005. p. 32.

<sup>10</sup> LYDENBERG, R. *Word Cultures Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.p. 130; minha tradução.

<sup>11</sup> PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005. p. 32-33.

<sup>12</sup> BURROUGHS, William S. e ODIER, Daniel. *The Job: Interviews with William Burroughs*. op cit. p. 28; minha tradução.

<sup>13</sup> NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Col. Passagens, Lisboa: Edições Vega, 2000 p.19.

Quem está sob controle desse arsenal lingüístico que constrói e transforma o corpo em estrangeiro? Atuando dentro da arena de nosso próprio corpo, nós observamos o que Barthes chama, em S/Z, de “imperialismo” de uma linguagem sobre a outra, de saberes diversos que entram em conflito, como o vírus de Burroughs, lutando para tomar o controle. “Como pode um código impor-se a outro sem fechar abusivamente o plural dos códigos? Apenas a escritura, ao assumir em seu próprio trabalho o plural mais vasto possível, pode opor-se, sem que seja à força, ao imperialismo de cada linguagem.”<sup>14</sup>

Assim como o vírus da linguagem se apodera de nós, seus hospedeiros, nós também nos apropriamos dos textos de outros autores. William Burroughs optou pela apropriação de forma mais incisiva, quando decidiu incluir textos de outros autores em suas obras com a ajuda da técnica *cut-up*. Dessa forma os textos de outros tornam-se alienígenas em um ambiente que não é o seu e ambas as partes alteram-se mutuamente, como em um processo de simbiose. Como em um texto carregado de citações, como este que agora toma forma, onde idéias de outros são selecionadas e combinadas, para fortalecer, para discutir, para contaminar. O crítico literário estadunidense J. Hillis Miller, em seu artigo *The Critic as Host*, discute a relação parasitária de um texto sobre o outro:

O que acontece quando um ensaio crítico extrai uma ‘passagem’ e a ‘cita’? Seria diferente de uma citação ou alusão dentro de um poema? Seria a citação um parasita dentro do texto principal ou seria o texto interpretativo o parasita que envolve e sufoca a citação que é seu hospedeiro? O anfitrião alimenta o parasita e torna possível sua existência, mas ao mesmo tempo é morto por ele, como muitas vezes costumamos ouvir que a crítica mata a literatura. Ou poderiam anfitrião e parasita viverem juntos harmoniosamente, no mesmo texto, alimentando um ao outro ou compartilhando comida?<sup>15</sup>

Para Miller, assim como para Burroughs e Barthes, um estágio de imunização total de um texto, protegido da influência de outros, não passa de uma ficção. O processo de influência mútua sempre existirá, mas de forma diferente. Da simbiose ao parasitismo, do canibalismo à invasão alienígena de um texto por outro, dependendo da força do texto invasor e do seu hospedeiro. Miller conclui que, “se o anfitrião é tanto devorador e devorado, ele também contém em si a dupla relação antitética de anfitrião e convidado, convidado no duplo sentido de presença amiga e invasor alienígena.”

Em entrevista ao poeta e tradutor brasileiro Rodrigo Garcia Lopes, em 1992, Burroughs explica que depois de vários anos tentando usar exclusivamente o *cut-up* voltou ao que ele chamava de “literatura convencional”, por perceber a dificuldade em “treinar” os seus leitores na leitura de suas obras. E reconhece que toda escrita “é de fato um *cut-up*, uma colagem de palavras lidas, ouvidas entreouvidas” e que os cut-ups foram “um beco sem saída, literalmente falando. Eles nunca tiveram a intenção de substituir a narrativa, mas de suplantá-la”<sup>16</sup>. No entanto, a sua obra, a frente de seu tempo, estará cada vez mais acessível em uma sociedade alimentada por flashes de informação. Nossa relação com a palavra parece estar mudando, a medida que a proliferação de informação, ávida pela nossa atenção ou ávida para nos controlar, nos faz pular de um assunto ao outro da mesma forma como pulamos de uma coluna a outra de um jornal ou como manipulamos nossos controles remotos.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p.223.

<sup>15</sup> MILLER, J. Hillis. *The Ethics of Reading: Kant, De Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin. The Wellek Library lectures at the University of California, Irvine*. New York: Columbia University Press, 1987. p. 17; minha tradução.

<sup>16</sup> LOPES, Rodrigo G. *Vozes & visões: panorama da arte e da cultura norte americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996 p. 74-89.

## Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.  
\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.  
\_\_\_\_\_. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.  
BURROUGHS, William S. e GYSIN, Brion. *The Third Mind*. New York: Viking Press, 1978.  
\_\_\_\_\_. e ODIER, Daniel. *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York, N.Y., U.S.A.: Penguin Books, 1989.  
LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes & visões: panorama da arte e da cultura norte americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996.  
LYDENBERG, R. *Word Cultures Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.  
MILLER, J. Hillis. *The Ethics of Reading: Kant, De Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. The Wellek Library lectures at the University of California, Irvine. New York: Columbia University Press, 1987.  
NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Col. Passagens, Lisboa: Edições Vega, 2000.  
PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005.  
RUBINSTEIN, R. *Gathered, Not Made: A Brief History of Appropriative Writing*. The American Poetry Review Vol.28/No.2, Philadelphia: APR, 1999.  
WARDROP-FRUIIN, N., & MONTFORT, N. *The NewMediaReader*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2003.

---

### <sup>i</sup> Autor:

**Alexsandre Adir de Souza, Doutorando**  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Programa de Pós-graduação em Literatura  
E-mail: aozuas@gmail.com