

ENSAIOS DE CURSO

“CRISES” E MUTAÇÕES DO ROMANCE:

UM ESTUDO DE CASO

— LUIS FERNANDO CATELAN ENCINAS

RESUMO

O presente ensaio é uma pequena contribuição ao estudo do problema de certo romance contemporâneo, de sua forma, bem como dos signos por ele mobilizados, a fim de fornecer elementos para pensarmos as “crises” e mutações do romance (enquanto forma), a partir da análise da obra *Almoço nu* (1959), do escritor norte-americano William S. Burroughs (1914-1997).

Palavras-chave: William Burroughs; Romance contemporâneo; Forma; Mundo histórico.

ABSTRACT

*The present essay is a small contribution to the study of the problem of certain contemporary novel, in its form, as well as of the signs it mobilizes, in order to provide elements for thinking about the “crises” and mutations of the novel (as form), from the analysis of the work *Naked Lunch* (1959), by the american writer William S. Burroughs (1914-1997).*

Keywords: *William Burroughs; Contemporary novel; Form; Historic world.*

Como introdução ao nosso problema, apresentamos, a seguir, uma breve análise daquilo que consideramos ser uma das principais questões que envolvem certo romance contemporâneo, a partir da análise da obra *Naked Lunch* (1959), de William S. Burroughs, a fim de fornecer elementos para pensarmos as “crises” e mutações do romance (enquanto forma).

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

Como pretendemos indicar, 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 a “como é que isto funciona?”. (Aqui, já não há nada que explicar, nada que compreender, somente um conjunto de questões funcionais, de funcionamento.) 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 essas questões só se tornam legítimas se dispusermos de critérios conceituais capazes de determinar a natureza ou essência desse funcionamento, em oposição às formas anteriores que remetem a um suposto conhecimento ou sentido.

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 em certo romance contemporâneo: completamente esvaziado de sentido ou direção, suas “narrativas” já não chegam ao fim, mas se dissipam, esvaindo-se pouco a pouco¹. É a falência das chamadas narrativas históricas ou tradicionais, em que a ausência de sentido ou direção se transforma em um dos problemas centrais de certo romance contemporâneo.

Esse tipo de problemática poderia, na verdade, ser remetido à obra de Gustave Flaubert, especialmente ao seu romance *A 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 esses 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 em narrar histórias, mas em

[1] 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*.

[2] “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 [...]” (DELEUZE, 1988, p. 276).

[3] “A narração continua sendo uma necessidade humana básica, mesmo desprovida de sequências lineares de causas e efeitos, ou precisamente porque causas e efeitos claros estão em falta.” (PERRONE-MOISES, 2016, p. 108).

[4] 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).

colocar problemas, deixando de ser narrativo e se tornando *problemático*².

De qualquer modo, o que parece ter mudado em definitivo é o fato de a narração não estar mais compreendida no romance, quando este deixou de ser narrativo ao abandonar o esquema sensório-motor, o acontecer físico em séries de causa e efeito. (Assim, o romance abandonou definitivamente a ideia de sucessão, já que a sucessão existe desde o início como lei da causalidade.) É claro, portanto, que a narração continua presente no romance, mas não será mais a narração que contará, estando ali somente a título de índice³, pois o romance 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, tais como a colocação em série, a justaposição, etc.⁴

Neste ponto, cabe mencionarmos o célebre estudo de Alain Robbe-Grillet sobre o “novo romance”, intitulado *Por um novo romance* (1963), no qual busca esclarecer as novas relações que se constituíram entre o homem e o mundo e de como o novo romance, em contraposição à antiga configuração romanesca, apreende a realidade circundante. Diz Robbe-Grillet:

A narrativa, tal como a concebem nossos críticos acadêmicos [...] representa uma ordem. Esta ordem, que com efeito pode ser qualificada de natural, está ligada a todo um sistema, racionalista e organizador, cujo desabrochar corresponde à tomada do poder pela classe burguesa. Nesta primeira metade do século XIX, que viu o apogeu – com a Comédia Humana – de uma forma narrativa, em relação à qual se compreende por que ela continua a ser para muitos algo como um paraíso perdido do romance, algumas certezas importantes estavam em circulação: em particular, a confiança numa lógica justa e universal das coisas. [...] Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. Mas eis que, a partir de Flaubert, tudo começa a vacilar, o sistema inteiro não é mais do que uma lembrança [...]. No entanto, basta ler os grandes romances do começo de nosso século para constatar que, se a desintegração da intriga não fez mais do que tornar-se nítida no decorrer dos últimos anos, há muito tempo ela já tinha deixado de constituir o arcabouço da narrativa. [...] Narrar tornou-se literalmente impossível. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 25)

Ora, o romance, tendo se recusado a permanecer, por assim dizer, numa trilha única, deparou-se 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 essa relação, portanto, não poderá ser a da narrativa linear. Pois bem. 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.

O esquema narrativo tradicional tende a organizar os fatos numa sequência linear: primeiro isso, depois aquilo, numa progressão de eventos através do tempo. E esses eventos, por sua vez, tendem a ser colocados em padrões que são percebidos por meio da noção de causalidade: não apenas “primeiro isso, depois aquilo”, mas também “isso acontece por causa daquilo que aconteceu primeiro”. Ora, quando essa perspectiva toma conta da configuração romanesca, passamos a entender a “narração” como uma sequência progressiva de degraus e estágios, os primeiros causando (ou levando até) os seguintes, os seguintes seguindo adiante, e assim sucessivamente.

Sendo assim, a ausência de continuidade lógica ou narrativa será uma das principais marcas de certo romance contemporâneo, em que as relações narrativas são inteiramente modificadas: tais “narrativas”, como dissemos, não se realizam, não chegam ao fim, são indecidíveis, e isso concorda com o sentimento contemporâneo da existência, seu grau de incerteza. Tornamo-nos, com isso, incapazes de estabelecer inícios e pontos-finais para as histórias narradas (neste ponto, a sequencialidade da narração é convertida numa dimensão de simultaneidades, deixando o final de ter qualquer efeito ou sentido⁵).

Então, se, por um lado, como diz Robbe-Grillet, narrar tornou-se impossível, por outro, ela [a narrativa] é levada ao seu limite, a ponto de se converter numa espécie de “estudo” comparativo de determinados grupos de acontecimentos. É o caso, por exemplo, de *Naked Lunch*, romance de William Burroughs, cujos acontecimentos se ligam, em sua maioria, ao problema do vício, ao reunir todas as figuras possíveis sobre este, a mais completa possível: vício em drogas, sexo, dinheiro, poder etc.

*

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

Publicado no ano de 1959, *Naked Lunch* teve inúmeras versões, a maioria delas organizadas em Tânger, Marrocos. O romance cobre todo o período da vida de Burroughs em que esteve envolvido com drogas pesadas, contra as quais lutava desde a metade dos anos 1940, em Nova York, e que na primavera

[5] “Se não é possível sentir o tempo como sucessão, o final deixa de ter efeito” (KERMODE, 2000, p. 157).

[6] “Eu vivia em um quarto no Bairro Nativo de Tânger. Não tomava banho havia um ano, nem trocava minhas roupas ou as tirava do corpo, exceto para espetar uma agulha de hora em hora na carne de madeira fibrosa e cinzenta do vício terminal. Nunca limpava ou espanava o quarto. Caixas de ampolas vazias e lixo empilhavam-se até o teto. Luz e água haviam sido cortadas há muito por falta de pagamento. Eu não fazia absolutamente nada. Conseguia olhar para a ponta do meu sapato durante oito horas seguidas. Só me movia quando a ampulheta da *junk* acabava” (BURROUGHS, 2010, p. 202-203).

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

de 1956 o arrastariam até o fundo mais lamentável de sua dependência, quando vivia num quarto no Bairro Nativo de Tânger⁶. 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 vêem o que está cravado na ponta de cada garfo” (BURROUGHS, 2010, p. 199).

Pois bem. *Naked Lunch* 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 arrançados 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 (“Você pode abordar *Naked Lunch* a partir de qualquer ponto de intersecção” (BURROUGHS, 2010, p. 187)): 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 *Naked Lunch*? Drogas, todos os tipos de drogas: maconha, cocaína, benzedrina, nembutal, peiote, yagê, antihistamínicos etc. E principalmente heroína. O livro é um relato pormenorizado da doença da *junk*⁷, 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, 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, como um modelo de controle. “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” (MIRA E LANGER, 2001, p. 4).

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 nesse sentido, pois, que as drogas serviriam, segundo Burroughs, de modelo para outras formas de controle. Por exemplo: em *Junky* (1953), 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 em sua apreciação. Assim, quando Burroughs se refere ao mundo da *junk* como “moldado em posse e monopólio” (BURROUGHS, 2010, p. 200), isso se ajusta perfeitamente à sociedade de consumo, já que qualquer droga entendida como mercadoria é possível apenas em uma 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 com junk. (BURROUGHS, 2010, p. 201)

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 leis básicas” (BURROUGHS, 2010, p. 205)⁸. Mas, se em *Junky* Burroughs ainda não concebe o vício como um modelo para as chamadas formas de controle, em *Naked Lunch* essa ideia aparece claramente⁹. 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” (BURROUGHS, 2010, p. 23). Contudo, é num trecho de “Corporação Islã e Partidos de Interzona” que tal

[8] Ou ainda: “Existem também todas as formas de vício espiritual. Qualquer coisa que puder ser feita quimicamente poderá sê-lo de outras maneiras – isto é, se tivermos conhecimento suficiente dos processos envolvidos” (BURROUGHS, 1988, p. 137).

[9] “[*Naked Lunch*] é uma extensão matemática da Álgebra da Necessidade, para além do vírus da junk” (BURROUGHS, 2010, p. 205).

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... (BURROUGHS, 2010, p. 137)

O controle não pode de modo algum ser um meio para qualquer coisa além de mais controle, porque a essência de todo controle é sempre e precisamente a obtenção de mais controle. É como a *junk*...

*

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 Charles Baudelaire escreve *Paraísos artificiais* no ano de 1858. No século XX, nas décadas de 1920-1930, Walter Benjamin relata suas impressões resultantes das experiências com o haxixe, a mesalina e o ópio no texto *Sobre o haxixe e outras drogas*. Da mesma forma, 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 publica *Trainspotting*, posteriormente adaptado para o cinema, sobre um grupo de amigos viciados em heroína. Todavia, nenhuma dessas obras se iguala a *Naked Lunch* no que tange à experimentação formal, composta, como dissemos, a partir da técnica do *cut-up*, resultando assim num tipo de configuração romanesca em que todos os registros e fragmentos que a compõem se relacionam já não segundo as leis de causalidade ou 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
rastreado 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... jo-
vens 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. (BURROUGHS, 2010, p. 195-196)*

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 esses elementos se encadeiam ou se separam, ao mesmo tempo 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, 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, dessa 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 formam 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 esses aspectos discursivos num único conjunto acaba por apresentar os traços de uma verdadeira arte contrapontística, com inúmeras “vozes” narrativas compostas simultaneamente, constituindo, desse 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 & Guattari, soube atingir uma arte inaudita do contraponto, nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmara etc.¹⁰), os contrapontos burroughsianos não vêm indicados por

[10] “Um romancista como Dos Passos soube atingir uma arte inaudita do contraponto nos compostos que forma entre personagens, atualidades, biografias, olhos de câmara, 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 e GUATTARI, 1992, p. 223).

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 graficamente os contrapontos narrativos¹¹).

Se a principal característica do livro de Burroughs estiver justamente nessa 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 outras 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 heterogêneas¹².

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 acumulam 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: 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 *Naked Lunch*; 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

[11] 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, 2010, p. 249)

[12] “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” (BURROUGHS, 2010, p. 191).

último, uma experiência do Dr. Benway, Iris, uma viciada em diidroxi-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 está submetida a nenhuma unidade formal capaz de dar sentido à sua matéria fluente e à sua função difusa, ao mesmo tempo que todas essas relações de natureza contrapontística constituem processos de correlação entre conjuntos de partes heterogêneas, enquanto uma coleção de relações variáveis que não se confundem com uma totalidade orgânica – o mundo concebido como relação entre partes heterogêneas, como relação contrapontística.

Tentemos, por fim, uma definição para uma tal configuração romanesca, como a estabelecida em *Naked Lunch*, já que o romance de Burroughs tem um sentido, ou, antes, uma forma, bastante diverso do que tinha o romance, originalmente, no século XIX, com o “realismo formal”¹³, ou mesmo na primeira metade do século XX, com o romance dito “moderno”¹⁴.

Pois bem. 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, a mais completa 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 possa 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.

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 esse sistema relativo que repousa a investigação acerca do vício “em si”.) Mas não temos a menor razão para pensar que os fragmentos tenham

[13] cf. “O realismo e a forma romance” (WATT, 2010).

[14] “O século XIX assistiu ao crescimento e ao esplendor do gênero romanesco, sobretudo na França, na Inglaterra e na Rússia. No início do século XX, o gênero foi profundamente modificado por alguns autores: Proust, Joyce, Virginia Woolf. Esses romancistas já não se limitavam a narrar uma história; introduziram na narrativa a exploração psicológica, a reflexão filosófica e estética, e inventaram novas técnicas como o monólogo interior, a mescla de vários segmentos temporais, as digressões ensaísticas e, no caso de Joyce, a experimentação linguística”. (PERRONE-MOISES, 2016, p. 85)

necessidade de valores, por assim dizer, transcendentais que os comparariam, os selecionariam ou decidiriam que um é “melhor” ou mais “verdadeiro” 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 ele traça e pelas intensidades que ele 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 histórico¹⁵. 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 esse momento da história em que o humano parece

[15] “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época [...]” (ADORNO, 2008, p. 207).

[16] Sobre este ponto, cf. o excelente artigo de Fredric Jameson "Pós-modernismo e sociedade de consumo". Ver Referências bibliográficas.

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 a 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 moderno¹⁶. (O livro de Burroughs está inserido dentro do quadro de um conjunto significativo de problemas, fixados historicamente e, portanto, deve ser entendido tendo-se em conta o seu contexto histórico específico, em que o sonho ocidental de construir o mundo somente com base na razão, descartando a tradição e rejeitando toda transcendência, chegou a um impasse, ao não conseguir conciliar valores humanos, progresso técnico e bem-estar para todos.)

Na verdade, o que pretendemos aqui com isso 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 desse paradigma estético, a arte se convertera numa instância primeira de contato com uma realidade cada vez mais fragmentada e plural. Assim, o significado dessa 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, dessa 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. ■

LUIS FERNANDO CATELAN ENCINAS – Desenvolveu, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP, trabalho de doutorado sobre narrativas contemporâneas, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini. Ensaio apresentado à disciplina "O romance como crise e as crises do romance", ministrada em 2017 pelos professores Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos e Jorge Mattos Brito de Almeida, no primeiro semestre de 2017. Contato: fernando_catelan@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BURROUGHS, William. *Naked Lunch*. London: Fourth Estate, 2010.

BURROUGHS, William. *Junky*. Trad. de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BURROUGHS, William. *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Tradução de Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. de Bento Pardo Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. de João Barreira. São Paulo: Martin Claret, 2007.

JAMESON, Fredric. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". Trad. de Vinicius Dantas. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

KERMODE, Franz. *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.

MIRA, Rubén. e LANGER, Sergio. *Burroughs para principiantes*. Buenos Aires: Editora Longseller, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ROBBLE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. de T.C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

WATT, Ian. "O realismo e a forma romance". In: *A ascensão do romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.