

O Comissário do esgoto: William Burroughs, coragem da verdade e uso de substâncias psicoativas

*The commissioner of sewers: William
Burroughs, courage of truth and use of
psychoactive substances*

Wander Wilson

Mestre em Ciências Sociais pela PUC-SP. Contato:
wanderwi@gmail.com

RESUMO:

William Burroughs foi um escritor *beat* conhecido pelo uso intenso de substâncias psicoativas. A partir de seus escritos é possível extrair a produção de uma ética relacionada ao que Michel Foucault observa com um cinismo na cultura, uma atitude moderna na arte. Esta ética aparece neste texto por meio do “comissário dos esgotos”, aquele cuja tarefa é explodir os canos subterrâneos para que o gás emergja com virulência. Este artigo visa investigar esta articulação a partir do uso de substâncias psicoativas por Burroughs, analisando principalmente o seu livro *Junky*.

Palavras-chave: coragem da verdade, William Burroughs, substâncias psicoativas.

ABSTRACT:

William Burroughs was a beat writer known for his intensive use of psychoactive substances. Departing from his writings, it is possible to extract the production of an ethics related to what Michel Foucault observes as being a cynicism in culture, which is a modern attitude in modern art. This ethics appears in the text through a commissioner of sewers whose task is to explode the subterranean pipes in order for gas to emerge with virulence. This article aim is to investigate this articulation from Burrough's usage of psychoactive substances, mainly analyzing Burrough's book Junky

Keywords: courage of truth, William Burroughs, psychoactive.

WILSON, Wander (2014). O comissário do esgoto: a coragem de verdade e o uso de substâncias psicoativas. *Revista Ecopolítica*, n. 10, set-dez, pp. 21-49.

Recebido em 18 de junho de 2014. Confirmado para publicação em 25 de agosto de 2014.

O exterminador

Pesquisar e escrever a partir de William Burroughs é tarefa tortuosa, curva, movediça. Impossível estancar a vida de um homem de tanta intensidade. Pode-se falar do escritor *beat*, do detetive particular, do assassino acidental, do pintor, do cavalheiro aristocrata, do *junkie* pé rapado por opção... Este artigo não pretende dar conta de um significado, uma substância ou uma biografia deste escritor, mas traçar algumas associações a partir da perspectiva do *comissário do esgoto*, elaborando uma composição entre a vida e a escrita de Burroughs, principalmente a partir de seu livro *Junky* e do uso de substâncias psicoativas. Mas por onde iniciar a apresentação desta perspectiva, deste modo de se relacionar com Burroughs? Começemos pelo exterminador.

Quando saiu da Universidade de Harvard, Burroughs realizou bicos de todos os tipos, entre eles os de detetive particular (tipo de personagem que também anima as suas histórias) e o de exterminador¹ de insetos. Em suas três biografias (MILES, 1992; 2014; MORGAN, 1988) narra-se este como um emprego que o estimulava e empolgava. De todos os trabalhos que realizou ao longo da vida, Burroughs afirma que este está entre os seus preferidos.

A relação entre Burroughs e o exterminador de insetos é comumente explorada. David Cronenberg, em seu filme *Naked Lunch* – lançado no Brasil sob o título *Mistérios e Paixões* – retrata Burroughs, por meio do personagem William Lee², como um exterminador que se injeta com o próprio inseticida. Lee passa então a ver insetos falantes ou máquinas de escrever se transformando em baratas e em outros seres estranhos.

¹ É um dedetizador de insetos. A palavra foi mantida para ser mais próxima ao termo em inglês *exterminator*, que designa a profissão, mas apresenta um sentido mais amplo, focando a ação de se exterminar insetos. Os sentidos deste termo são explorados tanto por biógrafos como Miles (1992) como pelo próprio Burroughs, que nomeou um de seus livros de *Exterminator!*

² William Lee é o nome que Burroughs utiliza em vários de seus livros para se referir a si mesmo. *Junky* foi lançado inicialmente sob este pseudônimo.

Cronenberg entrelaça dois fatos marcantes da vida de Burroughs: o trabalho do exterminador e o uso de opiáceos injetáveis, substâncias psicoativas que foram prazer e dor de Burroughs. Burroughs se valeu de morfina pela primeira vez durante a década de 1940, habituando-se³ com o uso prolongado de demais opiáceos como heroína, dilaudid, oxicodona e codeína.

Para além dos opiáceos, a lista de psicoativos que Burroughs utilizou ao longo da vida é longa. Até agosto de 1997, quando morreu aos 83 anos de idade, usou praticamente todas as substâncias existentes em sua época, como *ayahuasca*, LSD, prestonina, éter, barbitúricos, anfetaminas, cocaína (muitas vezes acompanhada da morfina), maconha, psilocibina... Estas substâncias animam suas histórias, povoam a sua escrita, mas a conturbada relação com os opiáceos tem destaque no conteúdo de vários de seus livros e se articula com o exterminador a partir do espaço:

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

Miles (1992) apresenta nesta passagem a produção de um estilo de vida em conexão com a escrita literária a partir desta imagem do exterminador. O ambiente degradado pelo qual o exterminador circula, este espaço urbano da vida “baixa” da cidade, coincide com a espacialidade da circulação do *junkie* e da *junk*, isto é, daquele que utiliza opiáceos

³ Hábito é um termo do século XVIII para fazer referência à utilização de substâncias psicoativas. A partir de Thomas De Quincey, literato e filólogo inglês, é possível pensar o hábito como forma de escapar das armadilhas morais de termos como vício ou dependência, trabalhando a utilização de psicoativos por meio do abolicionismo penal. Sobre este assunto ver WILSON, 2014.

e do próprio grupo de psicoativos. Em seu livro *Junky*, Burroughs relata o que chama de “território da junk”, como a esquina da 103rd com a Broadway, na Nova York dos anos 1940, habitada por pequenos ladrões, traficantes e pela *junk* que “assombra o restaurante, perambula pelo quarteirão para baixo e para cima (...). É um fantasma à luz do dia numa rua movimentada” (BURROUGHS, 2005: 88-89). Burroughs enfatiza bem a relação entre o espaço e a ética das pessoas que o habitam, articulando o estilo de vida dos *junkies* ou dos *lush workers* (ladrões de bêbados), por exemplo, ao território por eles habitado.

No entanto, a relação entre o estilo de vida de Burroughs e o exterminador ultrapassa o ambiente e suas correlações éticas. Miles destaca o assassino, fazendo referência ao incidente que culminou na morte de sua mulher Joan Vollmer⁴, e o escritor *cut-up*⁵, aludindo às práticas de ruptura com as narrativas, o enredo e o encadeamento do tempo na literatura. Uma última alusão é a referência a uma fala direta e franca contra a hipocrisia. Esta expressão situa Burroughs no interior de uma associabilidade. A partir de sua mudança para Nova York (ele nasceu em St. Louis, Missouri), Burroughs se encontra com jovens interessados em literatura, experimentações com as drogas e o sexo, viagens e práticas espirituais entre o oriente e o ocidente. Esta associação de jovens ficou conhecida como Geração *Beat*. As pessoas que integraram essa geração apresentavam perfis bem diferentes. Além de Burroughs, ali estavam Jack Kerouac, católico, que ficou famoso pela escrita rápida e direta de *On the road*; Allen Ginsberg, poeta

⁴ Em 1951 Burroughs e Joan Vollmer resolveram brincar de Guilherme Tell. Joan postou um copo de vidro e Burroughs disparou um tiro que errou o alvo e acertou o crânio de sua mulher.

⁵ Em setembro de 1959, Brion Gysin, pintor e amigo de Burroughs, apresentou a este o método *cut-up*, forma de produção artística que consiste no recorte e rearranjo de textos, fitas cassetes, imagens, etc. Um tipo de colagem de inspiração dadaísta (MILES:112). Com esta técnica, Burroughs publicou livros como *Minutes to go* e *Nova Express*, e filmes como *Towers open fire*.

judeu de versos longos e viscerais; Gary Snyder, poeta zen-budista de versos curtos, influenciado pelos *haikais* japoneses; Gregory Corso, que se tornou um escritor na prisão; Neal Cassidy, escritor de *O Primeiro terço* e herói de aventuras narradas por Ginsberg e Kerouac; e ainda Herbert Huncke, grande amigo de Burroughs, usuário de psicoativos diversos e pequeno ladrão que circulava pela Times Square. Muitos outros nomes poderiam ser acrescentados; os *beats* formavam uma associação fluida, com base na amizade, desenvolvendo uma literatura afastada de programas e manifestos, calcada na diluição entre a vida e a literatura. No filme *O Uivo*, de Jeffrey Friedman e Rob Epstein, baseado em documentos do processo por obscenidade movido contra o livro homônimo de Ginsberg à época de sua publicação, em entrevistas, e no próprio livro, a personagem menciona a marca literária destes jovens:

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

Trata-se de uma escrita franca em relação à própria existência, o que implica que a produção artística e vida estejam imbricadas, e que a arte seja o testemunho da vida. Assim, Jack Kerouac escreve *On the Road* a partir das viagens que fez com o seu grande amigo Neal Cassidy e seus encontros pela estrada, suas bebedeiras, o uso de maconha e o mundo do *jazz*. Neal Cassidy escreve seu único livro, *O primeiro terço*, sobre a sua própria infância. Da mesma maneira, poder-se-ia citar todos os livros

destes escritores. Como perceberam os ensaístas Leonardo Fróes (1984) e Cláudio Willer (1984), este tom pessoal na escrita tinha por intenção a ultrapassagem de possíveis cisões entre a produção artística e a vida.

Em Burroughs podemos ver esta repercussão de forma diferente entre os seus livros. *Junky*, por exemplo, é um romance linear que flerta com gêneros como o policial e o *pulp*⁶ na narrativa de sua experiência com a *junk* durante a década de 1940 e começo de 1950. Foi escrito por incentivo de seu amigo Kells Elvins, com quem dividiu um chalé na época em que cursou Harvard, como uma maneira para lidar melhor com suas experiências como um *junkie*.

A fala franca está tanto na maneira de lidar com a sua existência, no modo como vida e literatura precisam estar em mútua produção, como na forma de lidar com o tema das drogas nos Estados Unidos:

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

Assim se iniciava o manuscrito original de *Junky*, parte que foi retirada da publicação original pelo próprio escritor, junto com outro capítulo sobre o psicólogo Wilhelm Reich. Mesmo que esse trecho tenha sido retirado do livro, aponta para um tipo de atitude presente na obra. Ao decorrer da narrativa, Burroughs mostra o funcionamento das leis antidrogas nos EUA, a forma de atuação da polícia, da psiquiatria nos tratamentos e, assim, escancara o funcionamento de tudo aquilo que gira

⁶ Termo atribuído a revistas feitas com papel de baixa qualidade. Ali circulavam histórias *noir*, de ficção científica e fantasia. O termo *pulp fiction* foi utilizado posteriormente para designar estes gêneros, sua mistura ou a construção de narrativas absurdas.

em torno das drogas.

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

Este caminho aberto pelo exterminador cruza a fala franca com o circuito do *junkie*; ética e espaço. Esta relação ganha contornos mais definidos com o desdobramento desta temática no texto *Roosevelt After Inauguration* (BURROUGHS, 1964), publicado pela primeira vez no jornal *undeground Floating Bear*⁷, e a aparição de outra figura perturbadora: o comissário do esgoto.

O comissário do esgoto

Este tipo de fala franca se articula a uma indiferença e a um combate em relação à política. Em carta enviada a Ginsberg no dia 24 de dezembro de 1952, Burroughs escreve: “Eu não sou muito interessado em política, embora um terrorista fora de moda, atirador de coquetel molotov, possa ser divertido” (BURROUGHS, S/D, Kindle ebook, posição 2228). Vários de seus livros irão expressar uma sátira à política e à burocracia estatal. *Roosevelt after inauguration* é um destes textos:

Minha ambição política era mais simples e menos ilustre. Queria ser comissário dos esgotos, do condado de St. Louis, trezentos dólares por mês com toda possibilidade de conseguir mergulhar em um insignificante fundo de suborno. (...) Ronald Reagan simplesmente ama tudo isso. Nunca quis ser um representante como Nixon, pra ficar apertando mãos ou fazendo discursos o dia inteiro. Quem seria louco para ter um trabalho como aquele?

⁷ O artista estadunidense LeRoi Jones, também conhecido como Amiri Baraka, foi preso por enviar esse texto, considerado obsceno, pelos correios dos Estados Unidos.

Eu era comissário dos esgotos, não tinha paciência pra alegrar bebês, almoçar com a rainha. Afinal, quanto menos eleitores souberem da minha existência, melhor. Deixo os reis e presidentes serem os protagonistas. Prefiro o cheiro de gás que vem de longe quando os esgotos se rompem. Levei na flauta um negócio que me rendeu uma casa de trinta mil dólares e falam nos jornais que a cultura do sexo, das orgias drogadas, acabou na mesma merda que as tornaram possível. Agitado em cima do telhado do meu rancho com minha hortelã e minha maconha, sua velha glória paira mansa na brisa corrupta. (...) Vocês dois, prestem atenção. Suas notórias fragilidades são possíveis de serem observadas por um telescópio. Sinto meus sonhos indo para bem longe, para algum lugar do passado. Aquele maldito, lá bem longe, como se fosse uma laranja em um armazém. Uma História de William S. Burroughs. Há muito tempo que não falo com políticos. Há muito tempo não falo sobre questões políticas, com todo prazer deixei todas muito bem enterradas no longínquo 1930, no jogo de softball (BURRUGHS in MAEK, 2005: vídeo⁸).

A política aparece nesta versão do texto como algo que deve ser ironizado, invertido, tensionado. Outros trechos do texto trazem políticos em situações constrangedoras como, por exemplo, sendo penetrados em seus ânus por símios. No entanto, a política é também algo que deve ser deixado de lado, aquilo que se esqueceu em um verão longínquo em meio a um jogo qualquer.

Este trecho ressalta o cruzamento entre o espaço pelo qual Burroughs circulava e uma atitude, a fala franca. Burroughs apresenta a perspectiva de um “submundo”, de um tipo de vida que é jogado para de baixo dos tapetes, um estilo de vida que é deixado na condição de esgoto. Esgoto entendido como este submundo das drogas, do Harlem ou da Times Square⁹, ou práticas que compõem o mundo da política, mas não

⁸ No documentário de Maek, Burroughs aparece fazendo uma leitura pública de seu texto.

⁹ O Harlem era um bairro pobre e negro. O jazz e outros elementos da cultura negra, desclassificados e reprovados pela elite branca estadunidense, circulavam com intensidade no local. A região da Times Square era muito diferente do que ela é nos dias de hoje, um grande centro de consumo e circulação de capital. Naquele período, era uma área onde circulavam “marginais”, drogados e traficantes.

aparecem oficialmente.

Ao mesmo tempo em que Burroughs fala dos políticos, ou deixa-os de lado, ele emerge como o comissário dos esgotos, o homem que prefere “o cheiro de gás que vem de longe quando os esgotos se rompem”. Este comissário não visa grandes feitos, não precisa de grande oratória ou discursos pomposos, ele retira-se do protagonismo. Mas desempenha esta atividade de explodir canos, este tipo de atividade-esgoto. Não se trata de olhar para a política, mas para o que ela reveste; não olhar o que existe de *maior* (DELEUZE, 2008; DELEUZE e GUATTARI, 2008) na sociedade estadunidense, mas o que é considerado baixo, rejeitado, moralmente condenável, o que é *menor* (IDEM).

O comissário dos esgotos expressa um estilo de vida que se entrelaça ao que Michel Foucault chama de infame, o que é baixo no que se mostra digno, ou as vidas destinadas a não deixar rastros, senão na medida em que entram em choque com o poder.

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

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

arremessado na vala da contagem de corpos gélidos pelo efeito das picadas de heroína ou da temperatura enervante da falta da substância, como a personagem Doolie de *Junky*:

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

O corpo retratado é o das células sedentas, assim como o de Burroughs. Este é o tipo de exposição presente em seus textos da baixeza dos ambientes que circula, de seu próprio estilo de vida, das células sedentas pelas drogas, ou o que está por baixo do que aparece como digno, grandioso, ou ilustre. A predileção pelo baixo que existe neste escritor se dá a partir de si mesmo.

A relação entre a literatura que emerge dos esgotos de Burroughs com o infame aparece como desdobramento da constituição deste tipo de discurso artístico no século XVII.

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

Foucault analisa a constituição da literatura a partir da formação de um discurso literário que se expressará pela busca do infame. Não que a literatura se resume a essas características, as mantenha como exclusivas, ou que todo pretense discurso¹⁰ literário as encampe, mas é exatamente nessa ética discursiva que a literatura estabelece sua condição de existência no final do século XVII. A literatura, então, faz parte de uma produção do Ocidente que faz o cotidiano emergir do discurso, mas, de modo particular, está “obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras, os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se por fora da lei, ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da ‘infâmia’: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais intolerável, o descarado” (IDEM: 208).

De certa forma, este tema irá voltar a habitar a reflexão de Foucault. No curso *A coragem da verdade*, Foucault investiga o tema da *parresía* e, ao deter-se sobre o cinismo, estabelece a hipótese de que este se transmitiu ao longo da história como uma atitude, uma maneira de ser, mais do que uma doutrina. Atitude que pode ser observada “a partir desse tema da vida como escândalo da verdade, ou do estilo de vida como lugar da emergência da verdade (o *bíos* como aleturgia¹¹)” (FOUCAULT, 2011: 158). E, assim, “veríamos pelo menos três fatores, três elementos que puderam, na longa história da Europa, transmitir,

¹⁰ “Trata-se aqui de mostrar o discurso como um campo estratégico no qual os elementos, as táticas, as armas não cessam de passar de um campo ao outro, de permutar-se entre os adversários e volta-se contra os que os utilizam. É à medida que ele é comum que o discurso pode tornar-se a um só tempo um lugar e um instrumento de confronto. (...) O discurso é para a relação das forças não apenas uma superfície de inscrição, mas um operador” (FOUCAULT, 2011: 220-221).

¹¹ “A aleturgia seria, etimologicamente, a produção da verdade, o ato pela qual a verdade se manifesta” (FOUCAULT, 2011b: 4).

sob formas mais uma vez diversas, o esquema cínico, o modo cínico de existência na Antiguidade cristã, primeiro, e no mundo moderno” (IDEM). Foucault chega até mesmo a lançar mão da expressão “cinismo trans-histórico” para estabelecer sua hipótese (IBIDEM: 152).

Esta atitude cínica que se desdobrou e modificou ao longo da história está vinculada à forma que o cinismo concede à *parresía*, palavra grega que se traduz por franco falar. Como noção, está apoiada sempre na relação de quem fala com um outro. É uma forma de discurso que não visa necessariamente persuadir aquele que ouve, nem demonstrar algo ou ensiná-lo. Localiza-se no exato instante em que se abre uma relação de franqueza a um mar aberto de risco não muito mensurável.

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

O limite deste risco é a própria morte, e, por esta característica, aquele que se arrisca nesta prática do dizer verdadeiro necessita de uma forma de coragem, “coragem cuja forma mínima consiste em que o parresiasta¹² se arrisque a desfazer, a deslindar essa relação com o outro que tornou possível precisamente seu discurso” (FOUCAULT, 2011: 12). É uma atitude que se dá no marco da vida política grega, uma fala pública.

No entanto, esta noção não teve sentido único ao longo da antiguidade grega. O conceito se deslocou em práticas que variaram, como por exemplo, da fala política na ágora à relação entre o filósofo e o príncipe

¹² “o personagem que é capaz de usar *parresía* e que se chama – a palavra aparece mais tardiamente – o parresiasta” (FOUCAULT, 2011b, p.9).

por meio do conselho. No cinismo, a *parresía* se radicaliza na elaboração de um estilo de vida franco. Não se trata mais somente da fala, mas de um dizer-verdadeiro que atravesse a existência de forma escandalosa.

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

A atitude cínica leva à insolência, a uma atitude em relação ao seu tempo, à ousadia de dizer a verdade a uma forma de testemunho da verdade que “dado por e no corpo, na roupa, no modo de comportamento, na maneira de agir, reagir, de se portar. (...) Exercer em sua vida e por sua vida o escândalo da verdade, é isso que foi praticado pelo cinismo” (FOUCAULT, 2011: 158).

A partir de suas análises do cinismo e sua hipótese de um cinismo trans-histórico, Foucault irá sinalizar que “na arte moderna (...) a questão do cinismo se torna singularmente importante” (FOUCAULT, 2011: 164). Isto porque, em meio à produção artística dos séculos XVIII e XIX, emerge a ideia moderna de vida artista. Este tema repousa em dois princípios: primeiro, de que “a arte é capaz de dar à existência uma forma em ruptura com toda outra, uma forma que é a verdadeira vida” (IBIDEM: 164); e o segundo, de que “se ela tem a forma da verdadeira vida, a vida em contrapartida, é caução de que toda obra, que se enraíza nela e a partir dela, pertence à dinastia e ao domínio da arte” (IBIDEM: 164).

A produção artística passa a se relacionar a uma elaboração ética do sujeito. A arte não mais como adorno, ornamento, contemplação, mas provocativa, movediça, capaz de incidir sobre aquele que a produz e transformá-lo na medida em que ela se enraíza na vida. Trata-se da

“literatura, da pintura ou da música, [que] deve estabelecer com o real uma relação que (...) é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação da redução violenta ao elementar da existência (...)” (IBIDEM: 159).

Assim, a arte moderna se direciona para o “lugar de irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão” (IBIDEM: 159). Volta-se ao que Foucault começava a desenhar com a literatura em “A vida dos homens infames” (FOUCAULT, 2006), a arte como lugar do que está embaixo, aquela responsável por fazer aparecer o que não aparece, que não pode aparecer.

A relação entre a fala franca do comissário do esgoto e esta coragem da arte moderna, este tipo de “cinismo na cultura”, “cinismo da cultura”, esta função “anticultural” que tem “a coragem de assumir o risco de ferir” (FOUCAULT, 2011: 159), [a]parece mais clara neste momento. O comissário do esgoto deve explodir os canos para o que está embaixo, o gás do esgoto, o subterrâneo, emerja com virulência. A escrita que tenta escancarar os governos sobre a vida dos *junkies*, em *Junky*, mas que traz outros personagens subterrâneos como traficantes, ladrões, prostitutas e gays, reprovados moralmente, condenados pela política, perseguidos pela polícia, o embaixo e o debaixo, aquilo que na cultura não tem direito.

Estes personagens também não são mero exercício de fantasia. Para ficar nos tipos aqui citados, Burroughs gostava de garotos, foi *lush worker*, vendeu opiáceos e maconha para conseguir dinheiro para sustentar o estilo de vida *junkie*... Também fala de seus amigos e pessoas que conheceu, como Herman, personagem que remete a Herbert Huncke. Sua literatura emerge da vida, daquilo que foi experimentado.

Ao tratar da atitude de coragem e afronta expressa pela arte moderna, Foucault afirma a possibilidade de encontrar essas características em Burroughs:

um antiplatonismo da arte moderna que foi o grande escândalo de Manet e que, a meu ver, sem ser a caracterização de toda arte possível atualmente, foi uma tendência que vocês encontram de Manet a Francis Bacon, de Baudelaire a Samuel Beckett ou Burroughs (IBIDEM: 159).

Uma atitude antiplatônica recusa a busca por um *em si*, uma essência, mas quer escancarar o que está aí. Não a verdade por trás do objeto, mas as relações de forças, o baixo, o despercebido, o que se expulsa (ou se deseja expulsar) para longe das vistas.

O artista sul-africano, William Kentridge, conhecido por realizar pinturas, desenhos e filmes animados, afirma em um texto intitulado “Elogio das sombras” que Platão, com seu mito da caverna, forneceu os parâmetros da iluminação, do avançar para a luz como forma de avançar para o conhecimento, de um tipo de esclarecimento no ocidente. Kentridge inverte a questão de Platão com a pergunta: “Pode funcionar no inverso – alguém cego ou perplexo com o brilho do sol, incapaz de olhar para ele, familiar com o mundo cotidiano e a superfície –, escolher descer, não apenas a procura de alívio, mas também de elucidação, para o mundo das sombras?” (KENTRIDGE, 2012: 307). A reflexão de Kentridge é sobre a sombra como produção de um saber, ou, como é possível conhecer pelas sombras, invertendo a questão de Platão quanto à saída para a luz. Burroughs volta-se para aquilo que não se quer ver não como busca pela verdade intrínseca do objeto que se olha, mas para evidenciar forças e relações encobertas por ideais, por uma moral, pela luz.

Estilo de vida *junkie*

A arte dos esgotos de Burroughs, esta elaboração ética, fica melhor evidenciada com a produção de seu estilo de vida. Para pensarmos o *junkie* como o reprovado moral, aquilo que na cultura não tem direito, basta um breve olhar sobre a “questão das drogas” nos Estados Unidos

durante as décadas de 1940 e 1950, começando a observar a palavra com que os usuários de substâncias psicoativas eram designados: *dope fiend* (ESCOHOTADO, 2005). Em inglês, *fiend* é uma palavra que pode ser literalmente traduzida por monstro, e era utilizada cotidianamente para designar aqueles para com os quais a sociedade tinha repulsa, normalmente gays, pretos, estrangeiros e subversivos (GINSBERG in: FORMAN, 1987: Vídeo). Acoplado à palavra *dope*, temos então literalmente o “narco-monstro”, o sujeito monstruoso que consome substâncias psicoativas, repugnante do ponto de vista moral.

Este termo funciona como duplo do conceito de *addiction*, termo próprio do saber médico e que as línguas de origem latina traduzem ora por “vício”, ora por adicção ou adição. Em 1914, com a Lei Harrison de narcóticos, primeira lei proibitiva de psicoativos nos Estados Unidos, o conceito é promulgado com a diferenciação entre o *addicted* e o traficante, regularizando a “questão das drogas” no âmbito judicial e criminal.

O desenvolvimento deste conceito e a produção específica de um tipo de sujeito, o viciado ou adicto, tem início no século XIX. Toda a relação entre uso e abuso de psicoativos na produção de um sujeito doente tem início com o álcool em análises como a de Thomas Trottes, que qualificou a embriaguez como uma doença da mente em 1804, Benjamin Rush, que relacionou embriaguez e masturbação como transtornos da vontade em 1791, e Jean-Étienne Esquirol, que classificou a embriaguez como uma monomania¹³. Em 1844, Kerr referia-se ao uso de drogas como uma doença tal como a gota, a epilepsia e a insanidade, fruto

¹³ Monomania é uma noção psiquiátrica que emergiu no século XIX. Referia-se a um distúrbio focal que acarretava em um tipo de comportamento obsessivo. “Com a monomania, com essa espécie de caso singular, extremo, monstruoso, tínhamos o caso de uma loucura que, em sua singularidade, podia ser terrivelmente perigosa. E, se os psiquiatras davam tanta importância à monomania, é porquê a exibiam como a prova de que, afinal de contas, bem podia se dar ao caso em que a loucura ficava perigosa.” (FOUCAULT, 2011a:121)

de uma organização nervosa depravada. Já os opiáceos aparecem na literatura médica por volta de 1870, quando Edward Levinstein publica “O desejo mórbido pela morfina” (CARNEIRO, 2002). Ao longo do século XIX, o sujeito da *addiction* foi construído como aquele que, pelo uso de substâncias psicoativas, na relação uso-abuso, se tornaria um doente.

A medicina encampa uma série de questões morais. Nos Estados Unidos, por exemplo, podemos ver Benjamin Rush, ainda no final do século XVIII associar uso de psicoativos e depravação moral. Articulava-se um saber médico emergente, a psiquiatria, a questões morais oriundas das ligas puritanas religiosas, como a *anti-saloon league*, que vinculava o uso destas substâncias ao pecado da luxúria, pregando a abstinência como o modo de vida correto perante os valores religiosos (RODRIGUES, 2004). Rush não só tratava de vincular a alcunha de “viciado” ao usuário de substâncias psicoativas, como também afirmava a necessidade de abstinência, com ênfase no álcool, em um discurso com claro pano de fundo moral: “A partir de agora, será matéria do médico salvar a humanidade do vício, assim como o foi até agora o do sacerdote. Concebamos os seres humanos como pacientes em um hospital; quanto mais eles resistam aos nossos esforços de servi-los, mais necessitarão de nossos serviços” (*apud* ESCOHOTADO, 2005: 497).

Se a elaboração do conceito de *addiction* apresenta seu começo com o álcool, é tomando os opiáceos como modelo de relação que ele irá ganhar um substrato e corpo na década de 1950. Neste sentido, somaram-se às experiências médicas de casos de usos de morfina que acarretaram em circuitos terríveis para aqueles que as utilizaram – em grande parte, por indicação médica, os relatos das guerras do ópio na China e, principalmente, a emergência da heroína, que cada vez assumiu o estatuto de modelo de *addiction*. No livro intitulado *As Drogas*, o psicólogo Peter Laurie enfatiza que a heroína “(...) é a droga arquetípica

do vício. Em torno dela formamos nossas atitudes a respeito das drogas e seu uso em geral” (LAURIE, 1969: 18). Pode-se observar esta relação na teoria da escalada das drogas, em que o uso de outros psicoativos poderia levar ao uso de heroína (WILSON, 2014).

A emergência deste sujeito doente, moralmente reprovável, explicita o corte, no século XX, entre *normal* e *anormal*. O termo *dope fiend* apresenta resquícios da construção do monstro moral que aparece no limiar do século XIX. O drogado é constituído como degenerado moral potencialmente perigoso, alvo da medicalização pela psiquiatria tratada como defesa social.

A psiquiatria não visa mais, ou não visa mais essencialmente a cura. Ela pode propor (e é o que efetivamente ocorre nessa época [final do século XIX]) funcionar simplesmente como proteção da sociedade contra os perigos definitivos de que ela pode ser vítima de parte das pessoas que estão no estado anormal. A partir da medicalização do anormal, a partir dessa consideração do doentio e, portanto, do terapêutico, a psiquiatria vai poder se dar efetivamente uma função que será simplesmente uma função de proteção e de ordem (FOUCAULT, 2011a: 277).

É a partir deste âmbito moral que o proibicionismo das drogas foi orientado, a partir dos Estados Unidos, por regulações médicas e jurídicas sobre a vida. Com esta produção de um tipo de sujeito doente, tem-se o *junkie* como o degenerado moral, aquele que na cultura não tem direito.

Em *Junky*, Burroughs apresenta as duas relações com o embaixo e o debaixo da cultura, característica da ética do comissário do esgoto. Isso aparece tanto na figura do próprio *junkie*, o sujeito moralmente reprovado, quanto na produção do governo sobre a vida daquele que usa substâncias psicoativas. O livro foi publicado em 1953, período em que as leis repressivas tornaram-se ainda mais duras. O congresso dos Estados Unidos aprovou em 1951 a Lei Boggs, por influência direta de

Harry Aslinger¹⁴, e, em 1956, o *Narcotic act control*, intensificando penas para traficantes e “viciados”. Com esta nova configuração jurídica, abria-se a brecha para a aplicação da pena de morte para traficantes maiores de 18 anos que vendessem drogas para menores (RODRIGUES, 2004).

O próprio Burroughs apresenta o clima vivido nos Estados Unidos neste período:

Quando quebrei a fiança e saí dos Estados Unidos, o barulho em cima da droga já dava a impressão de ser algo novo e especial. Os sintomas iniciais da histeria nacional estavam evidentes. A Lousiana aprovava uma lei tornando crime ser viciado em drogas [*drug addicted*]. Uma vez que não são especificados nenhum local ou época e o termo “viciado” [*addicted*] não é claramente definido, nenhuma prova é necessária ou mesmo relevante sob uma lei formulada de tal maneira. Nenhuma prova e, conseqüentemente, nenhum julgamento. Trata-se de legislação ditatorial [na edição em inglês a expressão se refere a *police estate*], penalizando um jeito de ser. Outros estados competiam com a Lousiana. Eu via minhas chances de escapar da condenação minguarem a cada dia, à medida que o sentimento antidroga aumentava até virar obsessão paranoide, tal como o anti-semitismo durante o regime nazista (BURROUGHS, 2005: 217-218).

Como se nota neste trecho, *Junky* escancara um conjunto intricado de relações de poder que funcionam em torno das drogas, mostrando o funcionamento dessas relações e o efeito do governo sobre a vida dos *junkies*. Apresenta também o funcionamento do conceito de *addiction*, fundamental na articulação de um sentimento antidroga que se associa ao antissemitismo, a uma política de racismo. Foucault sinaliza para um racismo que emerge da própria psiquiatria:

O racismo que nasce na psiquiatria é o racismo contra o anormal, é o racismo contra os indivíduos, que, sendo portadores seja de um estado, seja de um estigma, seja de um defeito qualquer,

¹⁴ Foi comissário do serviço de narcóticos (também conhecido como “Czar das drogas”) nos EUA, de 1930 a 1968. Interna e externamente, uma das figuras centrais da consolidação e ampliação do proibicionismo.

podem transmitir a seus herdeiros, da maneira mais aleatória, as consequências imprevisíveis do mal que trazem em si, ou antes, do não normal que trazem em si (FOUCAULT, 2011a: 277).

É contra toda esta construção que Burroughs se volta, agredindo-a e escancarando seus efeitos. Não é fortuito que o primeiro volume de *Junky* seja todo recortado com notas do editor dizendo que várias de suas afirmações não tinham validade médica.

Burroughs também expressa a sua perspectiva em relação ao consumo de substâncias psicoativas, e, mais especificamente, dos opiáceos, ao tratar este hábito como um estilo de vida – estilo este que ele mesmo pratica. Não está em jogo apenas escrever sobre o que se considera moralmente reprovado, ou, o governo sobre a vida de outrem, mas aquilo que se experimenta na própria carne.

A droga [*junk*] é uma equação celular que ensina fatos de validade geral ao usuário. Aprendi muito usando a droga [*junk*]: vi a medida da vida em gotas de morfina. Experimentei a agonizante privação da doença da droga [*junk sickness*], e também o prazer do alívio, quando as células sedentas de droga [*junk-thirty cells*] beberam da agulha. Talvez todo prazer seja alívio. Aprendi o estoicismo celular que a droga [*junk*] ensina ao usuário. (...) A droga [*junk*] não é um barato [*kick*]. É um estilo de vida (BURROUGHS, 2005: 55).

Reconhecer os *junkies* como praticantes de um estilo de vida não é desconhecer a dor e o sofrimento de percursos problemáticos com o hábito das substâncias psicoativas. Em relação a este tema, Burroughs apresenta duas situações. De um lado, os seus problemas e dores e suas relações conturbadas com os opiáceos, e de outro o combate ao aspecto universalizante do conceito. Em um dos relatos de suas sensações de abstinência, que chama de *junk sickness*, narra:

Deitei-me no beliche estreito de madeira, virando de um lado para o outro. Meu corpo coçava, úmido, intumescido. A carne

congelada na [junk] degelava-se em agonia. Dobrei-me sobre a barriga e uma perna escorregou para fora do beliche. Inclinei-me para a frente, e a borda arredondada do beliche, lisa devido à fricção com tecidos, escorregou ao longo de minha virilha. Houve um fluxo de sangue repentino para meus órgãos genitais, por causa desse contato deslizante. Faíscas explodiram diante dos meus olhos; minhas pernas retorceram-se – era o orgasmo de um enforcado quando o pescoço quebra (BURROUGHS, 2005: 161).

Apesar destas descrições horríveis que embrulham o estômago do leitor, *Junky* não é um livro de arrependimento, nem uma confissão. Burroughs se considera melhor sendo um *junkie* do que antes de se tornar um, mesmo que sua experiência seja muitas vezes dolorosa. Mesmo que o livro também esteja recheado de momentos em que a necessidade de largar os opiáceos seja desesperadora, a própria condição de “viciado” não é apresentada como um mal em si. “Um grau médio de abstinência sempre me trazia lembranças da mágica infância. “Nunca falha”, pensei. “Tal como uma picada. Eu me pergunto se todos os viciados têm acesso a esse bagulho maravilhoso” (BURROUGHS, 2005, p.199).

A grande argumentação de Burroughs relativa ao “vício” e às drogas é de que suas experiências não são passíveis de uma generalização. É na relação pessoal com cada substância, nos encontros de cada um, que se desenrola a experiência. Por outro lado, também não seria possível tratar de substâncias psicoativas e seus efeitos como um universal. Para Burroughs, não há “vício” [*no habit*] de cocaína (BURROUGHS, 2005: 196). Não se pode comparar os possíveis problemas no circuito de uso de tal substância com o circuito de uso de opiáceos (*junk*). Não se trata de afirmar que a heroína é uma substância mais «pesada» do que a cocaína, e sim de que “o indivíduo pode desenvolver uma fissura extrema por cocaína, mas não ficará doente se não a obtiver” (BURROUGHS, 2005: 248). “Se você não consegue a cocaína, come, dorme e esquece do assunto” (BURROUGHS, 2005a: 270). Portanto, a *junk sickness*, que para Burroughs é a expressão do hábito, se refere apenas à *junk*, e os

problemas que as pessoas podem desenvolver utilizando outro tipo de substâncias são diferenciados. Mesmo as sensações físicas provocadas pela abstinência variam em cada caso. Pessoas diferentes podem ter efeitos diferentes da *junk sickness*, e lidam com estes efeitos de modos muito diferentes.

Um estilo de vida é produzido a partir de sabres e técnicas locais. A vida de Burroughs enuncia uma série destas práticas vinculadas ao próprio uso de heroína. Estes saberes e técnicas, que poderíamos chamar de um *saber drogado* em termos amplos, ou de um *saber junkie* neste caso específico, podem ser referentes ao uso da substância, tal como nesta passagem:

Naquele mesmo dia, mais tarde Roy¹⁵ me mostrou uma farmácia onde se vendiam agulhas sem perguntar nada – muito poucas farmácias as vendiam sem receita. Mostrou-me como fazer um colarinho de papel, a fim de encaixar a agulha num conta-gotas. Um conta-gotas é mais fácil de se utilizar do que uma “hipo” comum, especialmente quando se trata de injeção na veia (BURROUGHS, 2005: 66).

Roy ensina a Burroughs a forma de se aplicar, a maneira como utilizar a agulha hipodérmica ou um conta-gotas. Burroughs ainda apresenta uma forma mais extrema de uso, maneira que necessita de um *junkie* extremamente experiente:

Bill Gains entregou os pontos e mudou-se para o México. Fui encontrá-lo no aeroporto. Estava chapado de H e *goof balls*. Havia manchas de sangue nas calças, no local onde ele se picara no avião, usando um alfinete de segurança. Você faz um buraco com o alfinete, coloca o conta-gotas sobre o buraco (não dentro), e a solução entra direto. Este método dispensa a agulha, mas só funciona se você for um drogado [*junkie*] das antigas. É preciso usar a pressão exata no conta-gotas para despejar a solução. Tentei isso uma vez, mas perdi toda a droga [*junk*],

¹⁵ Nome utilizado no livro para se referir ao ladrão Phil White, amigo de Burroughs também conhecido como “o marinheiro”.

que acabou espirrando para o canto. Quando Gains faz um furo na própria carne, porém, o buraco fica aberto à espera da droga (BURROUGHS, 2005: 224).

Estas técnicas são também técnicas corporais, no sentido atribuído pelo antropólogo Marcel Mauss, pois “expressam maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003: 401). Nem tanto pela tradição, por mais que as relações entre os usuários cheguem a formar uma “tradição *junkie*”, mas pela forma que os homens e mulheres se servem de seus corpos é que podemos observar este tipo de relação. É preciso adquirir uma postura para a utilização de uma agulha hipodérmica, ou um conta-gotas; saber localizar as veias do corpo para que se perfure o local exato para a melhor aplicação; com o prolongamento das picadas as veias se desgastam, exigindo ainda que novas veias sejam encontradas, onde se deve dar preferências para as menos aparentes, fáceis de se tapar com a vestimenta, para que as marcas do corpo possam ser camufladas de policiais em uma possível batida.

Os conflitos com a lei engendram outros tipos de saberes: é preciso conhecer bem as farmácias, técnicas para conseguir que médicos aviem receitas, conhecer os bairros por onde as substâncias circulam, formas de se abordar um vendedor, reconhecer um policial ou um possível delator.

Outras destas técnicas que compõe este saber *junkie* incidem sobre formas adequadas de se interromper o uso. O corpo habituado do *junkie* passa por um processo doloroso, que envolve sintomas físicos agressivos. Para a interrupção do uso, pode-se valer de outras substâncias psicoativas, como a maconha, que minimiza as dores e devolve o apetite perdido durante o período problemático da interrupção. O peiote também aparece no livro de Burroughs como uma substância capaz de auxiliar neste processo, assim como barbitúricos e anti-histamínicos. Também pode-se entrar em um cronograma de redução de consumo. Um tipo de

escalonamento possível é o que o *junkie* coloca, para cada gota de algum opiáceo injetável, 1 gota de água destilada, até que, em determinado momento, esteja se picando com água pura.

Em *Junky* também aparece a possibilidade de um cálculo da dosagem de opiáceos a ser aplicada, para que o hábito e, por consequência, o que chamamos de abstinência, não se desenvolvam. Segundo Burroughs (2005), um cronograma de escalonamento que não envolva picadas por todos os dias pode surtir este efeito, apesar de afirmar que isto nunca funcionou com ele. O livro ainda menciona um tipo de parada espontânea que Burroughs nomeia de “decisão celular”, com pouca descrição e aprofundamento, apontando apenas que este tipo de decisão torna a volta às picadas mais difícil (apesar de ele próprio ter utilizado de opiáceos até o fim da vida). Outro elemento que também integra o livro é a música, que, segundo ele, foi responsável por auxiliar um de seus “tempos”, em uma mistura de maconha, paregórico e discos de Louis Armstrong.

Quando Burroughs esteve em Tânger, seu maior problema foi com a substância Eukodol, nome comercial para a Oxicodona, uma morfina sintética de fabricação alemã. Direcionando a análise para a biografia escrita por Ted Morgan (1988) podemos ver que este é o período mais conturbado em sua relação com os opiáceos. Para conseguir interromper o uso naquela situação, chegou a pedir que seu amigo Eric Gifford levasse todas as suas roupas embora e que lhe trouxesse comida e uma dose de opiáceos por dia; assim, Burroughs ficaria impedido de sair de casa e poderia estabelecer um cronograma de redução. Esta tentativa, no entanto, não passou do segundo dia. Ele só conseguiu cortar a substância com ajuda de seu namorado da época, Kiki, que tratou dos sintomas de abstinência de Burroughs, como febre reumática e uma infecção no tornozelo, da qual um médico chegou a retirar uma chaleira de pus. Esta situação serve para evidenciar que, para além das técnicas, o caso da interrupção do uso não significa necessariamente um trabalho solitário,

mas, neste caso, foi um trabalho entre Burroughs e seu namorado Kiki que fez que ele “caísse fora” da *junk* – pelo menos por algum tempo.

Também chegou a passar por todo tipo de tratamento institucional, como relatado em *Almoço Nu*:

Fui submetido a reduções abruptas de consumo, reduções graduais, sono prolongado, apomorfina, anti-histamínicos, um método francês que envolvia um produto inútil conhecido como “amorfina” e todo o resto, com exceção de eletrochoques. (...) O sucesso de qualquer tratamento depende do grau e da duração da dependência, da etapa da abstinência, (...) de sintomas individuais, do estado de saúde, da idade, etc. (...) Um tratamento que nada me serve pode ajudar outra pessoa (BURROUGHS, 2005a: 264).

As biografias e os relatos de sua própria vida em livros e entrevistas apontam para momentos variados em relação a estas pausas. Em Miles (1992) e Morgan (1988) vemos a interrupção impulsionada por situações em que o uso começava a prejudicar relacionamentos, sua vontade de escrever ou fazer sexo. Há muitos momentos dolorosos e confusos até que Burroughs se decida pela necessidade de um recurso externo.

Eu sabia que não queria continuar tomando a droga [*junk*]. Se pudesse tomar uma única decisão, seria de nunca mais tomar a droga [*junk*]. Contudo, quando chegava a hora da verdade, eu não tinha forças para largar. Observar-me quebrar cada cronograma de racionamento que eu montava me dava uma sensação horrível de impotência, como se não possuísse controle sobre as minhas ações (BURROUGHS, 2005: 198).

Não é uma questão fácil. Burroughs se olhou no fundo poço por diversas vezes. Esteve entre trabalhos pessoais para conseguir dar um tempo e reclusões institucionais. Também teve maus momentos durante o próprio uso da substância,

mas quando tirei a agulha da veia soube que não estava nada bem. Senti um aperto suave no coração. O rosto de Pat começou a escurecer as bordas, depois a escuridão começou a cobrir-lhe

o rosto inteiro, como se estivesse mudando de cor. Senti os olhos rolares nas órbitas. Voltei a mim muitas horas depois (BURROUGHS, 2005: 139).

As relações com os psicoativos sempre envolvem riscos, desde sensações desagradáveis ou *bad trips* até a própria morte. Nos relatos de *Junky*, não existe um *junkie* inocente. Todos os que atravessam a vida e a história de Burroughs são apresentados como pessoas que conhecem minimamente os riscos relativos ao uso das mais diversas substâncias. Em uma passagem, o personagem Herman (Herbert Huncke) afirma a William Lee (Burroughs): “quando se droga, você tem de esperar correr alguns riscos. Além disso, só porque uma pessoa teve determinada reação não significa necessariamente que outra vá reagir da mesma forma” (BURROUGHS, 2005: 86). Naquela ocasião, Burroughs havia tido uma espécie de reação alérgica a uma picada de codeína: seus lábios incharam e ele sentiu um formigamento intenso acompanhado de uma dor de cabeça de alto grau. Huncke contou a Burroughs que chegou a ver um amigo que desmaiou e ficou azul após uma picada de codeína, mas que em seguida colocou-o debaixo de água fria e ele voltou a si. Muitos outros exemplos poderiam ser citados e acrescentados. No Documentário *William Burroughs: A man Within*, por exemplo, a fala do poeta John Giorno revela que nas raras vezes que compartilhava seringas, para evitar a contração de doenças, Burroughs sempre se picava primeiro.

A forma como Burroughs produz seu estilo de vida em meio aos opiáceos enfrenta a construção do duplo *addiction* e *dope fiend* nos Estados Unidos de seu tempo. Trata-se de afirmar a singularidade da experimentação com a substância em um período em que se pregava a generalização do horror, a teoria da escalada das drogas, a universalização dos sintomas conhecidos pelas alcunhas médicas.

A fala franca de *Junky* expressa uma coragem da verdade que não

foge de uma luta na elaboração da própria vida. Burroughs costuma falar sobre os riscos em se injetar opiáceos de forma insolente: “Já li o seguinte num artigo de revista: ‘os viciados em morfina [*morphine addicts*] têm os dias contados na Terra’. E quem não tem?” (BURROUGHS, 2005: 249). Coragem ao afrontar o seu tempo, e coragem da própria experimentação com o uso de psicoativos.

Em ciclos de uso e interrupção, que variam de recaídas a paradas conscientes visando um “tempo” para uma volta futura¹⁶, Burroughs expressa uma forma de governar a si, uma prudência “como dose, como regra imanente da experimentação: injeções de prudência” (DELEUZE e GUATTARI, 2008: 11). Labor paciente, como o do prisioneiro que lixa as grades de uma prisão para rompê-las. Arte das doses que ultrapassa a dosagem da substância em direção a um governo do hábito que incide em um governo da própria *junk sickness*, do que nomeamos de abstinência.

Segundo Passetti (2009), minorias potentes procedentes de 68 apresentaram outras maneiras de provocar o direito e inventar a vida. Com o sexo, por exemplo, ocorreu a diluição de *homo, bi* e *Heterossexualismo* por práticas livres de sexo que arruinaram fronteiras e “inventaram uma *parrhesía* contemporânea, dita sem palavras, silenciosa e prazerosa” (PASSETTI, 2009: 132). Do mesmo modo, apareceram “usuários de drogas ilegais e legais alheios aos seus confinamentos, de acordo com o tipo de droga e conduta esperada, em bandos, guetos, turmas, combinadas ou não com solitárias mortificações individualizadas pelo neoliberalismo desde o uso da cocaína ao crack e a emergência das drogas sintéticas” (PASSETTI, 2009: 132-133). Os ciclos de intoxicação e desintoxicação de Burroughs, com o risco da morte sempre presente,

¹⁶ No início de *Junky*, Burroughs enfatiza: “Nunca me arrependi da minha experiência com a droga [*junk*]. Acho que estou em melhor forma hoje, usando a droga [*junk*] em intervalos, do que estaria se nunca tivesse me viciado [*addict*]” (BURROUGHS, 2005: 55).

poderiam ser analisados neste sentido. As técnicas e os saberes locais produzidos no interior de suas relações *junkies* atentam contra as regulações do proibicionismo de sua época, apresentando uma invenção de vida outra em relação ao uso de psicoativos que escandalizou o seu tempo. Depois de sua primeira viagem para fora dos EUA, Burroughs ficou muito tempo longe e com isso, depois de seus livros publicados, muitos começaram a pensar que ele estava morto, afinal, aquele “drogado irrecuperável”, moralmente condenável, não poderia sair vivo da ousadia em usar, abusar e dosar substâncias psicoativas sem o mínimo de pudor. O fato de Burroughs aparecer vivo em Nova York na década de 1970 já foi um grande escândalo para a sociedade estadunidense.

O comissário do esgoto encara aquilo que é baixo, escancara as relações de poder e elabora um próprio estilo de vida. Uma atitude no marco público com um efeito na transformação do sujeito. Trata-se da produção de uma vida artista onde a elaboração da arte, como na escrita de *Junky*, não se aparta de um trabalho sobre a vida. A própria escrita aparece como um trabalho sob o uso de psicoativos. O impulso para a redação do livro veio pela indicação de um amigo como forma de Burroughs lidar com a sua experiência como *junkie*. Sua vontade de escrever também impulsiona os ciclos de interrupção. Burroughs não escreve sob efeito de outra substância que não a maconha, e precisa trabalhar o uso com opiáceos para que a escrita se desenvolva. Uma literatura que não se aparta da vida, reflete-a e a forma; A vida artista do comissário do esgoto.

Bibliografia

- BURROUGHS, William (2005). *Junky*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro.
- _____. (2005a). *Almoço Nu*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro.
- _____. (1964). *Roosevelt after inaugurations*. Nova York: Fuck You Press. Disponível em: http://cdn.realitystudio.org/images/bibliographic_bunker/fuck-you/fuck-you-press-pdfs/william-burroughs.roosevelt-after-inauguration.fuck-you-press.pdf (consultado em 25/11/2013).

- _____. (S/D) *The Letters of William S. Burroughs: 1945-1959*. Editado por Oliver Harris. Londres: Penguin.
- CARNEIRO, Henrique (2002). “A fabricação do vício”. Disponível em <http://www.neip.info/index.php/content/view/2469.html> (consultado em 12/07/2014).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2008). *Mil Platôs Vol.2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2008a). “Como Criar Para Si um Corpo sem Orgãos” in: *Mil Platôs Vol.3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, Gilles (2008). *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34.
- ESCOHOTADO, Antonio (2005). *Historia General de Las Drogas*. Madri: Editorial Espasa.
- FOUCAULT, Michel (2006). “A vida dos homens infames” in: *Ditos & Escritos IV: Estratégia poder-saber*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense.
- _____. (2010). *O Governo de Si e dos Outros*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2011). *A Coragem da Verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2011a). *Os Anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- FROES, Leonardo (1984). “Histórias Beats” in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FROES, Leandro; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto. *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM
- KENTRIDGE, William (2012). “Elogio das sombras” in: TONE, Lilian (org.). *Fortuna*. Tradução José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- MILES, Barry (1992). *William Burroughs: El hombre invisible*. Nova York: Hyperion.
- _____. (2014). *Call me Burroughs: A life*. New York: Twelve
- MORGAN, Ted (1988). *Literary Outlaw: The life and Times of William Burroughs*. Nova York: Henry Holt.
- PASSETTI, Edson (2009). “Foucault-antifascista, São Francisco de Salles-Guia e atitudes de *parresiasta*” in: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica.
- RODRIGUES, Thiago (2004). *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: EDUC.
- WILLER, Cláudio (1984). “Beats & Rebelião” in: BIVAR, Antonio; WILLER, Claudio; BUENO, Eduardo; FROES, Leonardo; ESCOBAR, Pepa; MORAES, Reinaldo; MUGGIATTI, Roberto (org.). *Alma Beat*. Porto Alegre: L&PM
- WILSON, Wander (2014). *O Comissário do esgoto: coragem da verdade e artes da existência na escritura-vida de William Burroughs*. São Paulo: PUC-SP. Dissertação de mestrado.

Vídeos

- BURROUGHS, William; BALCH, Antony. 2006. *CUT-UP films*. Magnus Opus.
- CRONENBERG, David. 1991. *Mistérios e Paixões*. Spectra nova.
- EPSTEIN, Rob; FRIEDMAN, Jeffrey. 2010. *O UIVO*. NGA.
- FORMAN, Janet. 1987. *The beat generation: an american dream*. Sem produtora.
- LEYSER, Yony. 2009. *William Burroughs: A man Within*. BulletProof film.
- MAECK, Klaus. 2005. *William Burroughs: Poeta do submundo*. Magnus Opus.