

William S. Burroughs

Bicha

Tradução de José Lima

Introdução



«A perturbante conclusão»

NA MANHÃ EM QUE JACK KEROUAC CHEGOU ao n.º 210 da Calle Orizaba, no primeiro sábado de maio de 1952, as señoras da rua estavam a fazer tortillas e na rádio estava a tocar Perez Prado. O som da big band do Rei do Mambo cubano, recentemente batizado o «Glenn Miller do México», era ironicamente um acompanhamento suave para a cena que se depa-rou a Kerouac no apartamento número 5: o seu velho amigo William Burroughs, que nessa manhã de maio, lhe surgiu «como um génio louco no meio da desarrumação do alojamento». «Estava a escrever. Tinha um ar descontrolado, mas uns olhos inocentes, azuis e bonitos.»¹ A dupla imagem de Kerouac, o retrato contraditório de um Burroughs enlouquecido no meio do caos e ao mesmo tempo uma figura de surpreendente pureza, ajusta-se de uma forma precisa à «dupla exposição simultânea» dos autorretratos de Burroughs no livro cuja escrita Kerouac interrompia — «Uma cara devastada, viciosa e envelhecida», escreve ele sobre William Lee; os «olhos eram sonhadores e inocentes» —, sugerindo tanto a natureza paradoxal do livro como as circunstâncias em que o escreveu.

Uma vez que não há livros «convencionais» (*straight*) na obra de Burroughs — cada um deles poderia intitular-se *Queer* — o seu segundo romance é perversamente típico e corresponde ao significado do título como substantivo (homossexual: usado pejorativamente ou com orgulho), adjetivo (esquisito, falso, dubio) e verbo (frustrar, irritar, desorientar). É verdade que, desde a sua escrita em 1952 até à sua publicação tardia em 1985 e à reputação que o acompanhou ao longo dos vinte e cinco anos que se seguiram, tudo em *Queer* é desconcertante. É implacavelmente pessoal, mas também deslumbrantemente político, uma narrativa de dimensão realista que irrompe nas mais delirantes fantasias, incluindo matérias de tom tão indeterminado que é difícil saber se havemos de desatar aos uivos de riso ou de consternação. Obra genuinamente esquisita, é ao mesmo tempo um livro de revelações e um texto insondável, um texto prematuro constrangedoramente autobiográfico que Burroughs abandonou incompleto, e um segredo que manteve oculto durante três décadas, ao mesmo tempo um trabalho falhado e uma antecipação das coisas que estavam para vir — um aperitivo picante do nauseante *Festim Nu*. Esquisito, na verdade.

Por que razão *Queer* difere tão drasticamente de *Junky*, o romance de estreia de Burroughs anterior (publicado em 1953 com o título *Junkie*), e por que razão se mantém por publicar durante mais de trinta anos; que lugar ocupa na evolução literária do autor e de que modo se insere numa história da escrita homossexual; e porque é este livro simultaneamente único na obra de Burroughs pela sua dramatização do desejo e no entanto mais conhecido devido a uma morte que nem sequer aí é descrita — eis alguns dos enigmas que *Queer* coloca. Determinar a verdade histórica é tanto mais complicado quanto é certo que,

na realidade, não existe um *Queer*, mas dois — o manuscrito que Burroughs escreveu em 1952 e o livro que foi publicado trinta e três anos mais tarde. A presente edição recorre a esses dois textos para a reapresentação de *Queer*, por ocasião do seu vigésimo quinto aniversário, na esperança de captar este romance curto mas fugidio e de o revelar a uma luz nova.

A vívida descrição que Kerouac faz de Burroughs no início de maio de 1952 capta a aguda ambiguidade desta situação. Por um lado, um mês antes a editora Ace Books tinha formalmente declarado aceitar o primeiro romance de Burroughs, então ainda intitulado «Junk», e ele pela primeira vez, aos trinta e oito anos, antevia com alvoroço um futuro na literatura. Era indisfarçável o prazer com que nesse abril as cartas de Burroughs subitamente começam a falar de «nós autores» e «nós escritores», e diz a Ginsberg, que na altura lhe servia de agente literário, para guardar as suas cartas para «mais tarde fazer com elas um livro, quando fosse conhecido.»² Note-se o «quando» em vez de «se»... Por outro lado, todas as cartas que Burroughs escreveu nesse ano tinham um nome falso no envelope, a fim de escapar aos olhos inquisitivos dos funcionários mexicanos — pois a cena em que Kerouac aparece a meio da escrita de *Queer* passa-se apenas oito meses a seguir à noite fatídica em que o disparo da *Star* .380 automática de Burroughs acertou mais abaixo do alvo e atingiu a testa da mulher dele, com o copo que visava a rolar intacto pelo chão, junto a uma mesa com quatro garrafas vazias de gin *Oso Negro*. Aquele ato de loucura sob a influência do álcool haveria de lançar uma longa sombra escura sobre qualquer sucesso literário que Burroughs pudesse vir a ter, no México, na América do Sul, em Tânger, em Paris, Londres, Nova Iorque, ou na sua última morada em Lawrence, no Kansas.

O tiro que matou Joan Vollmer teve um peso imenso na lenda de Burroughs e no círculo da geração Beat por razões óbvias, mas a associação dessa morte ao segundo romance só veio a fazer-se por volta de 1985, graças a duas frases que são mais citadas do que quaisquer outras que Burroughs tenha escrito: «O livro é motivado e moldado por um acontecimento que nunca é referido, antes cuidadosamente evitado: a morte accidental da minha mulher, Joan, com um tiro, em setembro de 1951», e «sou forçado a chegar à perturbante conclusão de que nunca viria a tornar-me escritor se não fosse a morte de Joan.» Tornadas ainda mais surpreendentes dada a relutância de Burroughs em falar abertamente daqueles anos, estas linhas da introdução de *Queer* em 1985 (ver Apêndice) atraíram o foco dos projetores para o livro. Enquanto relato traumático da realidade, a sua revelação teve também como efeito perverso enquadrar o texto num contexto de tal modo sensacional que acabou por quase obscurecer tanto a ficção propriamente dita como qualquer outra realidade que lhe esteja subjacente.

Aquele disparo foi um ponto de viragem na vida de Burroughs, e *Queer* foi igualmente um ponto de viragem na sua escrita, mas é possível, até necessário, separar as duas coisas. Primeiro, não é verdade que o assunto da morte de Joan seja «cuidadosamente evitado» em *Queer*: em termos de ficcionalização de acontecimentos autobiográficos, o disparo sai fora da cronologia narrativa, que termina nos finais do verão de 1951. Sem a introdução de Burroughs, poucos pensariam em estabelecer tal relação. Além disso, Burroughs explica de modo inteiramente diferente por que razão o seu segundo romance, apesar de ter sido escrito logo a seguir, difere de forma tão radical do primeiro — por que razão só em *Queer* encontramos

as digressões cômico-grotescas que constituem a sua imagem de marca e que viriam a ocupar um lugar central em *Festim Nu*. «A diferença é obviamente simples», explica ele: *Junky* é um livro sobre a dependência, *Queer* sobre a abstinência, e «durante a abstinência é possível que sinta a necessidade compulsiva de um público, e é isso claramente o que Lee procura... Inventa então um frenético formato de chamada de atenção que denomina “Routine” (a Rábula)». A simplicidade desta explicação fica comprometida com a curiosa recusa de Burroughs em fazer a distinção entre ele próprio e a sua *persona*, ou entre os acontecimentos de 1951 e a sua ficcionalização em 1952, mas o seu esclarecimento tem pelo menos a vantagem de ser certeiro quanto ao tema dos seus dois romances e comprovativo do modo como os via na altura em que os escreveu.

«O caos particular do sonho»

Tendo transferido a família — a mulher, Joan; a filha, Julie; e o filho, Billy — do Sul do Texas para a Cidade do México, no outono de 1949, Burroughs começou a escrever «Junk» no princípio de 1950 e no fim do ano tinha completado o primeiro rascunho do manuscrito (em que continuou a trabalhar durante os dois anos que se seguiram). Quando, nos últimos dias de março de 1952, anunciou ter começado uma sequência ainda-sem-título, Burroughs expôs a Kerouac a diferença fundamental — a mudança na narração da primeira para a terceira pessoa — nos seguintes termos: «Parte I com droga, Parte II sem.» Se virmos *Junky* e *Queer* como capítulos consecutivos na vida de Burroughs, cada um deles ilustrando uma das suas

pouco respeitáveis identidades marginais, isto talvez seja o suficiente para explicar a razão por que no primeiro romance William Lee é fleumático e distante, a sua narração dos acontecimentos factual e de uma ironia seca, ao passo que no segundo livro surge «desintegrado», como diz Burroughs na sua introdução de 1985, «com uma necessidade desesperada de contacto, completamente inseguro de si próprio e do seu caminho». Mas parece também confundir a escrita com as circunstâncias da escrita — Burroughs voltara de facto a drogar-se durante todo o tempo em que trabalhava em *Queer* — e não consegue explicar a rápida desintegração do próprio romance. Na verdade, *Queer*, tal como *Junky*, começa com a descrição realista de um episódio social — «O grupo dos barbudos nunca ia ao Ship Ahoy» estabelece diretamente um paralelo com «Os drogados hipster-bebop nunca apareciam na Rua 103» — para logo a seguir se desagregar, desintegrando-se em fragmentos episódicos e fantasias desarticuladas, e depois parando abruptamente.

De facto, as sementes da desintegração estão presentes desde a primeira linha. Burroughs arranca sem aviso prévio *in medias res* («Lee começou a interessar-se por um rapaz judeu chamado Carl Steinberg») e rapidamente confunde tanto a nacionalidade («Nascido em Munique, Carl crescera em Baltimore») como a própria localização da narrativa, já que não é absolutamente claro que se passa na Cidade do México: o «jardim da Avenida Amsterdam», onde Lee passeia não só nomeia uma cidade na Holanda como também, para muitos leitores americanos, provavelmente sugere o Upper West Side de Manhattan, em Nova Iorque. O facto de Burroughs estar a descrever o Parque México, à volta do qual se estende a oval da Calle Amsterdam, não serve para sustentar uma aparência

de realismo sólido, pois que Lee se senta de imediato «num banco de cimento moldado de modo a parecer de madeira» — uma improvável peça surrealista de mobiliário urbano, não obstante o facto de tais bancos existirem realmente no Parque México.³

As primeiras páginas limitam-se a definir o cenário, e a aludir à desconcertante diferença entre a representação de pessoas e lugares reais neste livro e em *Junky*. Reconhecer Hal Chase sob a referência a Winston Moor, ou saber que por detrás de Tom Williams se esconde Frank Jeffries, ou dizer que o Lola's era na verdade o Tato's Bar, adjacente à universidade da Cidade do México na San Luis Potosí, n.º 154, ou que o Ship Ahoy era na realidade o Bounty Bar and Grill na esquina da Monterrey com a Chihuahua, e sob o apartamento onde Joan foi morta a tiro — é uma «caça às fontes» que pouco nos diz sobre *Queer*. O importante quando se fala no Rathskeller onde Lee se encontra com Moor não é que os seus relógios de cuco confirmem que o bar se inspira no Ku Ku Restaurant da Calle Coahuila e Avenida de los Insurgentes (Burroughs de facto escreveu «KuKu clocks» no manuscrito), mas sim que os relógios e as «cabeças de veado comidas pelas traças» lhe dão um «um ar tirolês deslocado» — e que esta bizarra deslocação é típica da representação de lugares e pessoas em *Queer*.

Para um livro tão curto, inicialmente situado numa pequena área de uma única cidade, *Queer* inclui um elenco notavelmente extenso e caótico de personagens e lugares de outros sítios, com referências a Oklahoma City, Uruguai, Salt Lake City, Zihuatanejo, Frankfurt, à fronteira entre o Texas e o México, Dallas, Peru, Rússia, Escócia, Cuba, Amazónia, Roma, Alasca, Veracruz, Bagdad, Praga, Ubangui Chari, Tanhajaro,

Zambeze, Tombuctu, Dakar, Marraquexe, Morélia, Bogotá, Barcelona, Polónia, Budapeste, Tibete, Canadá, etc. Uma vez que nunca come comida mexicana, Lee janta na American K.C. Steak House, num restaurante russo, e depois num chinês, e quando vai ao cinema é para ver um filme francês baseado num mito grego (*Orfeu*, de Cocteau). E assim, muito embora Jorge García-Robles tenha toda a razão quando diz que «se existe um “romance mexicano” na obra de Burroughs, esse romance é *Queer*»⁴, isto seria passar ao lado do mais importante, tanto como o seria falar no pouco interesse que Burroughs parece ter dedicado ao México e à sua cultura. A única referência literária, ao autor irlandês Frank Harris, apenas serve para tornar este aspecto mais evidente.

«O México é sinistro, deprimente e caótico, com o caos próprio dos sonhos», comunicara Burroughs a Kerouac em maio de 1951, e a Cidade do México, em *Queer*, não é de modo nenhum uma cidade «realista». O Cuba, um bar «com um interior que bem podia servir de cenário a um ballet surrealista» onde se veem sereias andróginas e peixes «inquietantes», condensa a sensação de que há realmente qualquer coisa de inquietantemente surreal e suspeito sob a capa realista de *Queer*. Quando Lee e o seu arisco amante, Allerton, chegam ao Equador, a dimensão onírica impõe-se, vazando-se de imediato no «fundo de pesadelo» do relato de Lee sobre a sua experiência com peiote ao trazer à superfície «uma qualquer corrente subterrânea de vida que lhe era oculta.» Aqui, os rios são habitados por «monstros sem nome» que por seu turno ecoam as «obscenidades inomináveis» que decoram os objetos de barro da antiga olaria Chimú, sendo que a própria repetição das frases sugere que este lugar terrível, «A Terra Onde Vale Tudo» («Homens que se transformam em centopeias enormes»),

é um terreno onde os medos interiores ganham expressão. A monstruosa paisagem da América do Sul alimenta-se de perturbações metafísicas anteriores, como quando Lee surge «curiosamente espectral, como se fosse possível ver através da sua cara», ou Winston Moore exala «um ténue bafo esverdeado de decomposição», ou Allerton fala com a «voz sobrenatural, desencarnada, de uma criança pequena» e Lee estende para ele «dedos ectoplásmicos» e «polegares fantasmáticos».

Se a narrativa realista parece desintegrar-se e derramar-se metaforicamente por todo o lado, o mesmo acontece com William Lee que, como algum brinquedo falante mecânico com corda a mais, repete as mesmas piadas, palavra por palavra («Senta aí esse cu, ou o que resta dele depois de quatro anos na Marinha») ou com pequenas variações. A narração chã e despiada é sobrepujada pelas histórias sem pés nem cabeça cada-vez-mais-chocantes, mas o mesmo se passa com o próprio Lee, sempre que se rompe a linha que separa o assumir vozes e o ser possuído por elas. Mais do que tentar divertir e seduzir Allerton com as suas histórias, Lee fica literalmente entregue a uma fala automática, com a sua rábula mais longa a ocorrer-lhe «como se fosse ditada» e prosseguindo-a mesmo quando já não tem público. Lee está a desintegrar-se porque o seu desejo por Allerton o desfaz literalmente em pedaços. *Queer* está consequentemente impregnado das fantasias de Lee com a fusão dos corpos e de imagens recorrentes de sofrimento e de amputação. Embora o paralelismo com o mito de Orfeu seja tentador — na versão de Ovídio (mas não na de Cocteau), o poeta é feito em pedaços porque, depois da morte da mulher, Eurídice, renuncia ao amor das mulheres e procura antes rapazes — o paralelo entre o destino de Lee e a narrativa de Burroughs demonstra a crescente força desestabilizadora do desejo ao nível da própria escrita.

Burroughs parecia não ver a contradição no plano de escrever, como ele anuncia a Kerouac em fins de março de 1952, «um romance *queer* usando o método de narrativa convencional que usei em *Junk*». Poderá dizer-se que *Queer* surgiu pela própria incapacidade de manter um «método de narrativa convencional» em si mesmo e, assim descrito, podemos também começar a ver como as suas falhas anunciavam o maior sucesso de Burroughs. Por outras palavras: de um certo ponto de vista, *Queer* não é suficientemente romanesco, mas numa perspetiva de vermos para onde Burroughs avançava — o mosaico caótico de *Festim Nu* (1959) — era a própria forma narrativa que, em 1952, continha a escrita. Em certos aspectos, *Queer* é mais obsessivo e perturbador do que *Festim Nu*, no qual a intenção satírica é clara e onde o leitor se perde por entre as mais negras visões de Burroughs, em vez de se transformar num testemunho horrorizado do excruciante colapso psíquico do seu alter ego. As origens de *Festim Nu* na derrocada de *Queer* manifestam-se de modo bastante literal no momento em que Lee tenta pela primeira vez requestar Allerton com uma saudação amigável e «o que se via era um esgar de inconfundível desejo, destilado pelo sofrimento e a raiva do seu corpo carente e, numa dupla revelação, um doce sorriso de criança afetuoso e confiante, de um modo gritante fora do tempo e do lugar, mutilado e desesperado». Devido a um acaso, que não é acaso nenhum, um erro de leitura do «*naked lust*» (inconfundível desejo) de Lee no manuscrito de *Queer*, em 1953, forneceu a Burroughs o título *Festim Nu*.⁵ Mas se a desintegração de *Queer* anuncia o achado da obra-prima de Burroughs, podemos também, reciprocamente, e muito embora a sua reputação de ser um livro sobre droga, reconhecer a «*queerness*» (o carácter *queer*) de *Festim Nu*, cuja escrita se alimenta — tal como

a de *Queer* — tanto do desejo como das drogas. Mas estamos a antecipar-nos, e é preciso ter presente que na primavera de 1952, Burroughs partilhava o seu apartamento com Jack Kerouac, já que o encontro dos dois escritores é bastante revelador das forças que estimulavam e ao mesmo tempo transtornavam o romance de Burroughs.

Numa carta para Ginsberg, de 10 de maio, Kerouac contava que, tendo arranjado uma máquina de escrever nova, ele e Burroughs tinham «recomeçado a trabalhar nos nossos respetivos livros» — referindo-se a *Queer* (título que Kerouac, antes de chegar ao México, tinha sugerido a Burroughs) e a *Doctor Sax*.⁶ Que Kerouac escreveu *Sax* durante os dois meses que passou com Burroughs é um facto bem conhecido, mas no que não se tem atentado é na profunda e concreta influência que os dois escritores exerceram um sobre o outro durante este período crucial das suas carreiras. O romance de Kerouac revela inúmeras marcas — em temas, alusões, e determinadas expressões — da leitura que fez do manuscrito de Burroughs.⁷ Por seu turno, em meados de maio Burroughs comunicou a Ginsberg que Kerouac «tinha evoluído incrivelmente» e, muito embora não seja claro se Burroughs leu algumas partes de *Doctor Sax*, sabemos que tinha andado a ler, e estava «muito impressionado», o manuscrito que Kerouac acabara de escrever e levar para o México: *Visions of Cody*. De facto, no precedente mês de abril Burroughs tinha visto alguns excertos e tinha-os comparado ao *Finnegan's Wake* de Joyce. Era uma comparação pertinente pois, nessa altura, Kerouac estava no apogeu das suas capacidades e da sua confiança como escritor experimentalista. Foi durante o mês de maio de 1952 que ele definiu pela primeira vez a sua técnica de «esquissos» (mais tarde registada como «prosa espontânea») e em princípios de junho — inspirado

nos discos de jazz de Stan Getz, Charlie Parker e Miles Davis que ouviu com Burroughs — usou os termos «*wild form*» (forma selvagem) — para descrever os seus métodos jazzísticos de composição baseada na improvisação e de escrita performativa. É possível que a paixão de Kerouac pelas experiências com a forma em *Cody* e em *Sax* tenha exercido alguma influência em *Queer*. Em todo o caso, pode ter levado Burroughs a preocupar-se menos com a instável aspereza do seu novo manuscrito. Mas também aqui são as diferenças entre os dois escritores que mais nos dizem acerca de *Queer*.

Em meados de maio, Kerouac descrevera os seus métodos de escrita espontânea como o meio de expressão ideal, dizendo a Ginsberg que o esquisso «nunca falha, é a coisa em si»⁸. Quando daí a uma semana Burroughs escreveu a Ginsberg, foi para lhe descrever o trabalho que tinha em mãos em termos fundamentalmente diferentes: «Escrever deve sempre manter-se uma *tentativa*. A Coisa em si, o processo a nível subverbal escapa sempre ao escritor. O meio de expressão mais indicado para mim não existe ainda, a não ser que eu o invente.» Inicialmente, *Queer* tinha seguido o modelo de narrativa autobiográfica e «factualista» de *Junky*. Mas foi a diferença entre privação, que pode ser satisfeita ou «resolvida», no sentido de consumo de droga, e desejo, que é sempre uma tentativa condenada ao fracasso (Lee «sentia a dor lancinante de um desejo sem limites»), que determinou a razão por que um método «convencional», uma camisa de forças factualista, não poderia funcionar no caso de *Queer*. Invertendo a sua própria explicação da mudança operada entre *Junky* e *Queer*, seria mais exato dizer que Burroughs escreveu a Parte I «sem» desejo, e a Parte II «com».

«Uma espécie de trabalho de campo de sociologia»

Se o conflito entre o tema «queer» e o método «convencional» («*straight*») escapou à atenção de Burroughs na altura, a coisa mais esquisita («*queerest*») na sua introdução, escrita três décadas mais tarde, é a relutância em ver *Queer* como um «romance queer». Embora conhecesse o desejo homossexual muito antes de se tornar toxicodependente, a publicação tardia do seu segundo romance não fez nada para pôr a identidade de Burroughs como homossexual no mesmo plano que a de drogado. Pode ter sido um gesto de diplomacia da sua parte não revelar a realidade autobiográfica que se escondia sob a corte de William Lee a Gene Allerton — a sua própria obsessão por Lewis Marker, um estudante de vinte e um anos da universidade da Cidade do México —, mas, ainda assim, Burroughs ao insistir que Lee «não está em busca de contacto sexual» e que «não tinha nada a ver com a personagem que era Allerton», está estranhamente a cortar a narrativa da sua base histórica. E, no entanto, desde o início, desde a primeira vez em que diz a Ginsberg estar a escrevê-lo, Burroughs enquadró o seu romance neste contexto, não só identificando aquela relação sexual como o seu «tema central», mas também criticando *The Homosexual in America* (1951), de Donald Webster Cory, que fora publicado recentemente. Depois da sensação de *Sexual Behaviour in the Human Male* (1948) de Alfred Kinsey, o livro de Cory foi o estudo mais influente sobre o assunto e proporciona um contexto preciso para a discussão da temática homossexual («*queerness*») do segundo romance de Burroughs.

The Homosexual in America assume uma posição política que Burroughs ridicularizava na sua carta a Ginsberg. Mas

aquilo que ele não refere é que o livro serviu também para defender uma história da literatura gay e, uma vez que *Queer* estava prestes a integrá-la, Burroughs deve ter certamente lido com interesse o estudo de Cory. Remontando aos inícios da história da literatura, Cory faz notar que «*O Satíricon* de Petrônio é o romance mais antigo existente» e que «isso confere ao homossexual a distinção de ser o protagonista do primeiro romance a sobreviver à passagem do tempo.»⁹ Burroughs nunca estabeleceu essa conexão exatamente do mesmo modo, mas não será coincidência que anos mais tarde viesse frequentemente a associar a sua trilogia da década de 1950 — *Junky*, *Queer* e *Cartas do Yage* (1963) — à tradição picaresca e a fazê-la remontar a Petrônio. Mais flagrante, é surpreendente o pouco que Burroughs tinha para dizer sobre o contexto literário da época traçado por Cory.

Nas cartas do tempo em que escrevia *Queer*, Burroughs faz referências de passagem a Jean Genet e a Gore Vidal, sendo que no prólogo de *Junky*, igualmente escrito no verão de 1952, inclui Gide e Wilde entre as suas leituras de adolescência. Mas na sua curta análise do início de abril ao livro de Vidal recentemente publicado, *The Judgment of Paris*, não há nenhuma indicação de que Burroughs tenha encontrado algo de interessante no mais discutido romance de Vidal sobre a experiência homossexual, *The City and the Pillars* (1948).¹⁰ Por outro lado, *The City and the Pillars* enfileira ao lado de outros romances do após-guerra, como *Quatrefoil* (1950), de James Barr, e, de Fritz Peters o excelente *Finistère* (1951), tanto um como outro analisados por Cory — na história da literatura gay, na qual *Queer* simplesmente não se inclui. Também não parece que seja útil fazer comparações com os contos berlinenses de Isherwood ou os de Furbank, ou com *Reflexos num Olho Dourado* (1942), de Carson McCullers, *Outras Vozes, Outros Lugares*

(1948), de Truman Capote, ou *The Gallery* (1947), de John Horne Burns. Assim como não se pode comparar com a obra sexualmente explícita e intensamente lírica de Genet (tema do famoso ensaio de Sartre, *Saint Genet*, de 1952). O livro de Djuna Barnes, *O Bosque da Noite* (1936) — muito admirado por Burroughs — e *The Young and Evil* (1933), de Charles Henri Ford e Parker Tyler, poderiam ter mais interesse, mas tanto por causa das suas experiências estilísticas como pelos temas de carácter sexual.¹¹ No fundo, no estudo de Cory a associação mais sonante para Burroughs pode muito bem ter sido um livro que ele lera em 1944 «para ver o que era uma desintoxicação alcoólica»: *The Lost Weekend*, de Charles Jackson.¹²

O romance de estreia de Jackson tinha sido um best-seller nacional em 1944 e de certo modo serviu de modelo ficcional à abordagem adotada por Burroughs na escrita de *Junky*, e talvez mesmo de *Queer*. No início, o escritor-protagonista de Jackson, Don Birnam, visita um bar em Greenwich Village como «um espectador fazendo uma espécie de trabalho de campo de sociologia», saboreando uma sensação de que «poderia ser invisível, uma personagem saída da mitologia».¹³ A ideia de Birnam de pesquisa literária objetiva — refletida no acolhimento dado ao romance como um «estudo de caso» — aproxima-se tanto da abordagem quase sociológica de Burroughs na escrita de *Junky* como do estatuto de Lee como um repórter virtualmente ausente, um *hombre invisible*. E o resultado da visita de Birnam — humilhação, quando é descoberto o ato gratuito de tentar roubar uma bolsa de mão — faz lembrar simultaneamente a ignomínia das suas próprias tentativas falhadas de delinquência e o masoquismo da sua persona em *Queer*. A verdadeira relevância do romance de Jackson, porém, reside no destino que se abateu sobre ele na sequência da sua celebridade. Logo um ano depois de ser publicado, *The Lost Weekend*

tornou-se um êxito de Hollywood (*Farrapo Humano*, na versão portuguesa do título), arrecadando os Óscares de 1945 e valendo prêmios ao realizador Billy Wilder e ao ator principal Ray Milland. Tal como muitas outras adaptações de sucesso, a versão de Hollywood veio praticamente a ocupar o lugar do original literário na memória cultural. Poucos serão os que têm consciência de que o romance acaba com um Birnam sem o mínimo arrependimento, e de que o seu alcoolismo não era um escape ao bloqueio de escritor; era antes motivado pelo trauma da homossexualidade reprimida.¹⁴ Talvez Burroughs deva ter achado crua a psicologia no romance de Jackson e a autoconsciência literária afetada, mas pode também dar-se o caso de ter visto na recusa de uma redenção final por parte de Birnam um inspirador exemplo de desafio.

A censura imposta a *The Lost Weekend* foi, porém, o princípio do fim para Jackson, cujo segundo romance *The Fall of Valor* (1946) foi um novo caso de estudo, mas desta vez plenamente focado no sentimento de culpa do desejo homossexual. O romance não aguentou bem a passagem do tempo, mas pela sua impopularidade na época podia medir-se o risco de um tema que nenhum final à Hollywood podia remediar. De facto, a questão do modo como acabavam os romances gay era um dos tópicos centrais de Cory, e Burroughs deve certamente ter refletido neste debate sobre a aparente obrigação dos «finais trágicos». Passadas apenas três semanas da referência ao início da escrita de *Queer* e à leitura de *The Homosexual in America*, Burroughs comenta: «Uma coisa que ainda não decidi é o final do meu segundo romance.» O livro de Cory concluía que muitos escritores homossexuais se penitenciavam a si próprios infligindo «castigos ao seu próprio *alter ego*», usando «os seus livros para se “curarem” do sentimento de culpa, com o público leitor a tornar-se o confessor involuntário ou o psicanalista

mal pago¹⁵». No ano em que a Associação Americana de Psiquiatria designava a homossexualidade como uma doença mental (só vinte anos mais tarde viria a ser removida do seu *Manual de Diagnóstico e Estatística das Perturbações Mentais*), isto deve ter sido uma resposta eloquente à pergunta originalmente formulada por Cory: «Que papel pode desempenhar um retrato ficcional da homossexualidade?» A resposta de Burroughs, e a sua ideia para um final, despertaram o volúvel entendimento que ele tinha daquilo que constituía o «público leitor» da sua nova obra.

Em março de 1952, os leitores de Burroughs, ao que parece, pertenciam ao chamado mercado de literatura barata que se associava à editora Ace Books; de facto, Burroughs sentia que *Queer* «é mais vendável do que *Junk*, e atrai um público mais alargado. É, no fundo, mais sensacionalista». Anos mais tarde, viria a afirmar constantemente que a Ace rejeitara o seu segundo romance por o considerar *demasiado* sensacionalista: «Diziam que eu iria para a prisão se o publicasse.»¹⁶ E ainda que não existam provas a atestar esta afirmação, é bem verdade que os inícios da década de 1950 eram tempos perigosos para publicar um romance com o título *Queer*. Embora Burroughs rejeitasse a orientação política de Cory — e embora Cory devesse ficar horrorizado com o romance de Burroughs —, a politização dos atos mais íntimos constituía o contexto que desde logo tornava o livro de Cory tão oportuno.

«Desejos Imperiosos»

Era não só a época do McCartismo e da Guerra da Coreia, como também do chamado «Lavender Scare» («Perigo Lilás»),

da «Conspiração Homintern» (teoria conspirativa que alegava a existência de um lóbi ou máfia homossexual), e a demonização da homossexualidade como sendo antiamericana, uma contaminação viral e uma ameaça à saúde do corpo político. Um relatório de 1950 do Senado alertava: «Um homossexual pode contaminar todo um serviço do Governo.»¹⁷ Lee observa que «andam a fazer uma purga de bichas no Departamento de Estado» e Burroughs podia encontrar estatísticas recentes ao seu dispor no livro de Cory (noventa e um despedidos, entre vinte e três mil funcionários). Podia também encontrar um estudo politicamente correto da linguagem homossexual — incluindo um apelo à substituição de termos como «fairy» e «fag» por «gay» —, e Burroughs reteve seguramente que Cory considera «o próprio impacto das palavras: *I am a homosexual, I am a queer, I am a fairy*»¹⁸, registrando em *Queer* a sua própria versão paródica do impacto provocado pelos rótulos verbais: «quando aquela palavra funesta me abrasou o cérebro vacilante: *homossexual*. Eu era um homossexual.»

Burroughs, no entanto, não falava em nada disto na sua carta a Ginsberg, pondo-se antes a desancar Cory pela sua posição manifestamente liberal sobre a tolerância: «É de nos dar vômitos. Este cidadão diz que os homossexuais aprendem a ser humildes, aprendem a dar a outra face, e a responder com amor ao ódio.» Em *Queer*, Burroughs inverte a lição e vinga-se de Cory, pondo Lee a contar a história de Bobo, cujo conselho para vencer «os preconceitos, a ignorância e o ódio através da inteligência, sinceridade e amor» recebe como recompensa o ser literalmente estripado, no melhor estilo-Isadora Duncan: «Ia ele no Hispano-Suíça do Duc de Ventre quando as hemorroidas lhe rebentaram e se enrolaram na roda traseira do carro.» Ao passo que a argumentação política de Cory defende a «solidariedade» dos homossexuais com «todos os desventurados,

os desprezados, os oprimidos da Terra», William Lee, em *Queer*, demonstra o exato oposto de tal «espírito democrático» entre vítimas semelhantes.¹⁹

A despeito de *Queer* ter surgido inicialmente com a aparência, e reputação, de uma confissão pessoal — «o coração de Burroughs posto a nu», nas palavras de Ginsberg na badana da edição de 1985 —, as suas balizas políticas na época em que foi escrito são, por defeito, clarificadas pelo livro de Cory. A própria introdução de Burroughs em 1985, dá relevo à vida privada do autor em detrimento da evocação de uma história nacional mais vasta, embora isto seja uma falsa contradição do ponto de vista histórico, uma vez que era precisamente a politização da esfera pessoal o que definia a cultura da Guerra Fria. Este facto deveria levar-nos a reconhecer não só a surpreendente densidade de referências políticas no romance *queer* de Burroughs, como a conexão que ele repetidamente pressupõe entre a esfera íntima dos desejos pessoais e a narrativa do poder a nível mundial. Embora Burroughs gracieje dizendo que «não veio cá para psicanalisar César», o que a sua história revela é precisamente uma análise da dominação, mais explicitamente quando se lança numa dissertação em que põe em pé de igualdade os dois lados do conflito da Guerra Fria com a expressão essencial em Burroughs: «Controlar. Com o superego, o instrumento de controlo, agora canceroso e alucinado.» A ironia tem dois gumes, pois a crítica de Lee é verdadeiramente autolacerante, dado o crescente desespero das suas fantasias de controlar Allerton, mas a questão política é que um *queer* — o inimigo patologicamente mais abjeto no seio da América da Guerra Fria — possa diagnosticar a psique imperialista de Washington. E o *queer* de Burroughs não é meramente um gay com atitude: é literalmente um gay com

uma arma (um *Colt Frontier*) e impaciente por lhe dar uso: «E se o filho da puta de algum sacrista me vier com remoques, não de ter de o ir pescar ao rio.»

O imperialismo brutal das fantasias de Lee é a negação de quaisquer traços do liberalismo tolerante e igualitário: notem-se as variadas referências a Napoleão, à antiga Roma, ao colonialismo alemão em África e ao colonialismo britânico na Arábia, assim como ao torturador que «fez um trabalho excelente com os Vermelhos em Barcelona e a Gestapo na Polónia»; a zombaria sobranceira de Lee contra Simón Bolívar, o herói anticolonialista do continente, chamando-lhe «O Tolo Libertador»; e, naturalmente, o poder arrogante dos próprios «ricos dólares americanos». Lee vira o argumento do avesso e procura inverter a posição demonizada do *queer* na América da Guerra Fria, através de uma identificação total com o poder americano no que este tem de mais demoníaco. Desde a desumanização racista dos outros («A modos que isto é ser bicha», diz ele no sotaque de um campónio do sul dos Estados Unidos, a zombar do sexo com rapazes mexicanos), até às piadas à custa dos pobres (ufanando-se da sua identidade de classe alta enquanto um dos «raros iniciados»), passando pela chacota dos homossexuais efeminados («bichas aos gritinhos»), até aos insultos aos judeus sob a capa de os respeitar («As judecas — quer dizer, as jovens senhoras judias, que tenho de ter cuidado para não ser acusado de antissemitismo — fizeram striptease com as tripas dos romanos»), Lee rejeita simultaneamente o seu próprio estatuto como vítima e revela até que ponto o «Ugly American» («americano bruto») pode ser ignóbil.

Queer não seria tão perturbante se pudéssemos simplesmente considerar isto como paródia ou sátira, embora se pareça mais com um ato de exorcismo — antes deitar para fora que

meter para dentro — de todas as vozes dentro da cabeça de Burroughs, demónios herdados da sua classe e cultura. O que torna ainda mais surpreendente o odioso racismo e imperialismo das piadas doentias de Lee em *Queer* é o contraste com *Junky*, no qual Lee nunca assume comportamentos semelhantes. Em 1953, o romance da Ace Books podia ter passado aos olhos de muitos leitores por uma daquelas «Confissões Verdadeiras» da literatura popular, mas se *Queer* tivesse sido publicado nessa época é difícil imaginar um leitor a quem o livro não deixasse com o estômago às voltas. Não tanto por causa do tema da homossexualidade — não é sexualmente mais explícito do que *Junky* — mas mais pela sua violenta contestação de dicotomias tão básicas como saúde e doença, Ocidente e Oriente, mundo livre e fascismo. *Queer* não só se acomodava à lógica homofóbica do relatório de 1950 do Senado americano — um romance *queer* como este podia poluir a Biblioteca do Congresso (onde, evidentemente, existe hoje um exemplar) — como *também* merecia o mesmo comentário que Burroughs tinha feito sobre o livro homófilo de Cory: é de dar vômitos. Não é de admirar que *Queer*, tal como o próprio Burroughs, tenha continuado a manter-se à margem das histórias da literatura gay e dos «estudos *queer*»²⁰.

A agressividade histórica que Lee canaliza para o exterior surge claramente a contrabalançar a feminização da homossexualidade da época, assim como a humilhante frustração no assédio de Burroughs a Marker. Mas a fantasia de controlo do amante denuncia o medo de Burroughs perante a força do seu próprio desejo. Usando os termos de Cory, o «invertido» luta para «descobrir uma solução para o mistério dos seus próprios desejos imperiosos»²¹. As fantasias de Lee de usar os outros como escravos — materializadas da maneira mais crua na sua

rábula sobre o Traficante de Escravos que negocia rapazes como se fossem carros em segunda mão — revelam do mesmo modo o seu próprio sentimento de ser um escravo do desejo sexual. No entanto, é certo que o romance ainda hoje «funciona» para nós porque Lee é mais um prisioneiro do amor do que uma vítima de uma homofobia historicamente contingente. Ou, dito de outro modo, não é preciso ser homossexual, ou ter vivido na década de 1950, para reconhecer *Queer* como uma anatomia exceccionalmente sombria e fascinante do desejo humano (ou pelo menos do masculino). Paradoxalmente, a razão por que *Queer* tem um tal poder corrosivo, tanto político como emocional, deve-se ao facto de Burroughs o ter escrito movido pelo desejo por um único leitor, para um público de uma só pessoa —, como o afirma sem rodeios em outubro de 1952: «Escrevi *Queer* para Marker.» A «queerness» de *Queer*, em suma, reside não nos factos subjacentes à ficção, mas na escrita subjacente ao escrito.

«Alguns vícios levam-nos as tripas com eles quando os largamos»

Quando Burroughs começou o seu segundo romance, sabia de antemão que o tema central era a sua relação com Lewis Marker. Como *Queer* o prova, a relação terminou num fiasco desastroso. Mas Burroughs não começou o romance com um olhar sobre o passado, longe disso. «O rapaz com quem fui ao Equador», dizia ele a Ginsberg em novembro de 1951, «ainda aqui está e talvez volte lá comigo. Gosto mais dele agora que o conheço melhor.» Embora Marker tenha regressado para Jackson, sua cidade natal, na Florida, em janeiro de 1952, a situação mantinha-se igual em março, quando Burroughs disse a Ginsberg

que ia dedicar *Queer* a «A.L.M. (Adelbert Lewis Marker)» e reafirmou os seus planos de voltar com ele ao Equador.²² A escrita do segundo romance de Burroughs não era simplesmente «sobre» uma relação passada, mas sobre uma relação que lhe parecia ainda plena de promessas no presente. É este o sentido a dar ao facto de ele, nessa altura, ainda não ter decidido o final a dar ao romance: «Talvez o final não tenha ainda acontecido.» Porém, quando Kerouac chegou ao México, em princípios de maio, a situação sofrera uma mudança dramática. «Marker escreveu a dizer que não vai comigo para a A. do S.», anunciou Burroughs a Ginsberg no dia 22 de abril. «Estou profundamente magoado e desiludido. Vou tentar fazê-lo mudar de ideias, mas não sei.» Burroughs tentou fazer Marker mudar de ideias escrevendo-lhe — escrevia-lhe cartas, semana após semana, apesar da ausência de respostas. «Escrevi-lhe cinco ou seis cartas», revelou Burroughs a Ginsberg, no princípio de junho, «com fantasias e rúbulas na minha melhor verve, mas ele não responde.»

Serão estas «fantasias e rúbulas» as que Lee conta a Allerton em *Queer*? Dado que nenhuma das cartas a Marker sobreviveu, é impossível saber ao certo. No entanto, sendo que a escrita de *Queer* estava bastante adiantada na altura em que Burroughs soube que Marker o tinha abandonado, é praticamente certo que foi nessa terceira semana de abril que ele escreveu a rábula do Traficante de Escravos, e dado que se trata de uma ininterrupta fantasia de desejo sexual é difícil imaginar que Burroughs não a tenha enviado à própria pessoa que desejava e que queria desesperadamente impressionar. Ou, pondo as coisas ao contrário, a rábula que em *Queer* é dita por Lee foi executada por escrito para Marker. A ausência de resposta de Marker às cartas de Burroughs, durante os meses de abril,

maio e junho, contribuiu seguramente para a crescente fragmentação episódica da narrativa de *Queer*, assim como para o tom cada vez mais coercivo das rábulas de Lee. Quando, em fins de maio, Ginsberg acusou Burroughs de estar a agir como o Capitão Ahab de Melville, na sua louca perseguição da baleia branca, e de estar a tentar usar «magia negra», Burroughs não fez nenhum esforço para o negar: «Claro que estou a tentar a magia negra. A magia negra é sempre uma tentativa para forçar o amor humano, a que se recorre quando não há nenhum outro meio de o conseguir.»

Se é certo que Burroughs contava agora com as cartas que escrevia para reconquistar Marker, não pode ser uma coincidência que a carta em que comunicava a traumática notícia da deserção de Marker (22 de abril de 1952), assinale igualmente uma inflexão drástica na sua escrita. De repente, e pela primeira vez, lança-se no estilo cómico-grotesco ferozmente extravagante das rábulas. Esta foi seguramente uma das razões por que Burroughs agora pedia a Ginsberg que guardasse as suas cartas, pois não eram meras cartas de um escritor, mas uma parte crucial da sua escrita. Através das suas cartas, a rábula dava voz às fantasias de Burroughs, e nas suas reflexões de 1955 sobre essa forma viria a defini-la em termos do epistolário, dado que «o público é parte integral da rábula»²³. Geradora de histórias cada vez mais perversas para cativar o seu leitor, a premência do desejo não correspondido punha também a nu a própria pulsão de controlo — em todas as suas dimensões psicológicas e políticas. Assim se confirma mais uma vez o papel de *Queer* como mola secreta para a escrita de *Festim Nu*, cujas rábulas Burroughs haveria de expedir igualmente movido pelo desejo e pela dependência de um amante ausente: Allen Ginsberg. Não quer isto dizer de modo algum que Burroughs enviava ao amigo partes do trabalho que tinha em mãos

— como vários autores fazem —, mas antes que a sua forma característica e o seu estilo prodigioso eram impulsionados pelas suas cartas animadas pelo desejo e que esta prática de escrita se alimentava e, ao mesmo tempo, gerava tipos específicos de materiais altamente performativos. Esta génese partilhada é confirmada pelo reaparecimento em *Festim Nu* de certas personagens de *Queer* — incluindo o «grande artista» Tetrizzini e Dutton Furo-Seco da rábula do Prospector de Petróleo²⁴ — e em particular pela repetição da evisceração que tem lugar no Hispano-Suíza do Duc de Ventre, que faz um «som horroroso como de um sorvo» (em inglês, «*slurp*»). Este «sorvo»²⁵ é o som da própria rábula, como uma fantasia de desejo sôfrego, emergindo como uma espécie de monstruosa extensão de um «lapso» (em inglês «*slip*») freudiano. *Queer* pode parecer leve, se comparado com a folia tóxica de *Festim Nu*, mas a violência, e o imaginário, fluem diretamente de um para o outro — como diz o poema que Burroughs escreveu para Marker em junho de 1952, quando trabalhava nas partes finais do romance: «As tripas desenredam-se e volteiam. / “Tenho fome” / Alguns vícios levam-nos as tripas com eles quando os largamos / Como uma bala de fragmentação.»

A última imagem faz também inevitavelmente lembrar o tiro de pistola que matou Joan Vollmer, e é impossível pôr de parte o impacto da sua morte sobre a escrita de *Queer*. De facto, as histórias inverosímeis e os gestos patéticos de bravata viril — incluindo dar um tiro na cabeça de um rato («Um pouco mais de perto e deixavas o rato engasgado») — são o retrato humilhante de um homem que tem muita conversa mas não faz nada, assim como lembra aquela noite fatídica em setembro de 1951, em que Joan ao que se diz começou a provocar o marido ridicularizando em público as suas aptidões como atirador. A repulsa por si próprio no autorretrato traçado por Burroughs

é atormentada pela memória da morte, assim como pelo masoquismo do desejo. «Sente terrivelmente a falta da Joan», observava Kerouac em maio de 1952, «vive nele intensamente, vibrante»²⁶. Mas, seja como for, a verdade é que o conteúdo específico e a função das rábulas de Lee em *Queer* não podem ser atribuídos mais à morte de Joan do que aos efeitos da abstinência de drogas. E tendo começado por se esquivar às questões, as próprias respostas parciais de Burroughs sobre as razões que o levaram a escrever *Queer* deveriam mover-nos a reconstituir a história do seu manuscrito, para sabermos o que aconteceu entre o seu início em março de 1952 e a publicação em novembro de 1985.

«Não descobri o segredo»

A escrita de *Queer* é bastante simples nas suas grandes linhas.²⁷ Tendo começado o seu novo romance apenas em meados de março, a 26 de abril Burroughs já tinha dactilografado um manuscrito de vinte e cinco páginas, mais setenta em notas manuscritas, e a 14 de maio enviou pelo correio um conjunto de cinquenta e nove páginas dactilografadas. Ciente de que havia «pontos fracos»²⁸, fez logo a seguir algumas emendas de pouca importância e uma semana mais tarde prometia enviar «Uma revisão completa dactilografada de sessenta páginas, que substitui o manuscrito que tens agora», o que, depois de uma pausa em princípios de junho, acabou por fazer no dia quinze desse mês. Burroughs começou então «as partes sobre a A. do S. de *Queer*» e no primeiro dia de julho tinha completado um conjunto de vinte e cinco páginas dactilografadas. Porém, nem a situação de Burroughs nem a do manuscrito eram assim tão simples.