



ESTUDOS DE LINGUAGEM E CULTURA

ISSN: 1517-7238

Vol. 13 nº 25

2º Sem. 2012

p. 343-370

**SOBRE MÁQUINAS DE ESCRITA E  
REMISTURA: O MÉTODO CUT-UP DE  
WILLIAM BURROUGHS.**

**ABOUT WRITING AND REMIXING  
MACHINES: THE CUT-UP METHOD OF  
WILLIAM BURROUGHS.**

Paulo César Rodrigues Diógenes <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/campus de Cascavel, área de concentração Linguagem e Sociedade. O presente artigo refere-se à parte dos estudos realizados para a elaboração da dissertação de mestrado junto ao referido programa de pós-graduação, sob orientação do Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

**RESUMO:** Tomamos em consideração, no presente artigo, as diferentes práticas do escritor William Seward Burroughs (1914 – 1997) em torno do variado e multimodal método de composição *cut-up*, procedimento caracterizado, inicialmente, pela composição de textos em cortes permutatórios, feitos a partir da justaposição de diferentes fragmentos textuais impressos, previamente existentes, selecionados das mais diferentes fontes (obras literárias, jornais, a Bíblia, tratados médicos, canções pop, gravações ao acaso, discursos televisivos, os próprios escritos de Burroughs, etc.). Experimental e controversa por excelência, a prática do *cut-up* acabou por constituir, para Burroughs, uma espécie de verdadeiro mecanismo literário - aqui definido em termos de uma *writing machine* (máquina de escrita) conceitual -, levando-o à produção de inúmeros *outputs* textuais e à elaboração de sua famosa *Nova Trilogy* (Trilogia Nova), composta pelas obras *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964), bem como aplicações e extensões do método em colagens, fotomontagens e na manipulação e adulteração de áudio e vídeo. Mais do que um ponto de concentração, o foco no método *cut-up* serve-nos, tanto quanto possível, como ponto de dispersão e agenciamentos, linha de fuga, enfim, multiplicidades. Logo, o estudo do método literário empregado por Burroughs direcionará o olhar também para procedimentos análogos em outras mídias, como a pintura, a música e as artes em geral.

**PALAVRAS-CHAVE:** William Burroughs, Cut-up, Literatura e Artes.

**ABSTRACT:** This work takes as its central issue the different practices of the writer William Seward Burroughs (1914 - 1997) regarding his cut-up method, a procedure characterized by the composition of permuted texts, made by the juxtaposition of different previously existing textual fragments, selected from different sources (literary works, newspapers, the Bible, medical treatises, pop songs, random recordings, televised speeches, the writings of Burroughs himself, etc.). Experimental and controversial par excellence, the cut-up practice became, for Burroughs, a kind of a real literary mechanism - here defined in terms of a conceptual writing machine - leading him to the production of numerous textual outputs and the development of his famous Nova Trilogy, composed by the titles *The Soft Machine* (1961), the *Ticket That Exploded* (1962) and *Nova Express* (1964), as well as applications and extensions of the method into collages, photomontages and the manipulation of audio and video. More than a point of concentration, the focus on the cut-up method serves us as far as possible, as a point of dispersion and assemblages, line of flight, multiplicities, ultimately. Therefore, the study of the literary method employed by Burroughs will also direct our attention to similar procedures in other media, such as painting, music and the arts in general.

**KEYWORDS:** William Burroughs, Cut-up, Literature and Arts.

## INTRODUÇÃO:

Não é nenhum acaso ou mera coincidência que, em sua tradução fílmica homônima da obra *Naked Lunch* (1959), um dos romances maiores de autoria do eterno *junkie writer* William S. Burroughs (1914 – 1997), o cineasta canadense David Cronenberg tenha dado uma especial atenção e destaque às máquinas de escrever que povoaram o peculiar imaginário do escritor norte-americano, tido como uma dos membros fundadores da *Beat Generation*, ao lado de Allen Ginsberg e Jack Kerouac. Em *Naked Lunch*, o filme, estas máquinas ganham uma alucinatória existência independente, autônoma, na forma de insetos falantes, vorazes e famintos, que se alimentam uns dos outros (de outras máquinas de escrever: canibalismo textual, antropofagia literária). Em certa sequência da delirante película, o personagem William Lee (espécie de alterego ficcionalizado a mimetizar os traços mais comuns e conhecidos da persona pública de Burroughs) observa, sobre sua grotesca máquina, posta a escrever e falar por conta própria: “*Ela se vira sem mim*”.



Fotograma do filme *Naked Lunch*, de David Cronenberg (1991).

O imaginário estabelecido entre William Burroughs e estas máquinas delirantes, avariadas, não passou despercebido, por exemplo, pelo escritor, dramaturgo e desenhista paulista Lourenço Mutarelli, que em sua narrativa gráfica *Quando meu*

*pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), narra, do ponto de vista de um filho, a história de um velho homem que, após a perda da esposa, desaparece em meio a uma crise de depressão post-mortem, retornando dias depois, contando histórias fantásticas sobre encontros com seres extraterrestres. Ocorre, contudo, que este pai é, claramente, inspirado na figura de William Burroughs, como fica claro por meio de várias referências espalhadas ao longo da obra, as quais remetem ao universo ficcional de Burroughs (além, claro, da óbvia inspiração visual para a composição da personagem principal da trama). Em certo trecho, como quem faz referências cifradas aos leigos, o filho-narrador descreve um dos passatempos favoritos de seu pai-Burroughs:

Meu pai tinha um hobby esquisito. Ele costumava desmontar máquinas velhas e depois montava de novo. Ele fazia isso todas as noites numa oficina que improvisou na garagem de casa. Na verdade não seria um hobby estranho se ele conseguisse consertar as coisas. Mas ele nunca fez nada voltar a funcionar. Ele comprava esses objetos, essas velhas máquinas, numa feirinha de antiguidades que tinha todo sábado lá perto de casa. Ele preferia máquinas de costura e de escrever. (MUTARELLI, 2011, s/p).



Fotograma do filme *Naked Lunch*, de David Cronenberg (1991): canibalismo literário.

São estas, pois, as imagens que aludimos e relacionamos, neste artigo, ao método *cut-up* de Burroughs: máquinas de

escrita e remistura desejanter, carnívoras, destroçadas e fundidas, retorcidas e reviradas, revolvidas ao avesso. O Verbo dilacerado; som e imagem tremulando em alta frequência. Escrita da Era Eletrônica. Mais do que simples coincidências, estas referências e analogias ao universo ficcional de Burroughs remetem, diretamente, ao que ficou conhecido como o seu período dos experimentos *cut-up*<sup>2</sup>, levados a cabo durante toda a década de 1960. Tal qual Mutarelli, acreditamos que Burroughs, com o emprego do *cut-up*, tencionava desmontar e remontar nossas velhas máquinas de escrita. Não é que elas não voltassem mais a funcionar, apenas não funcionariam mais do mesmo modo, mas à base de chutes, solavancos, enguiços e rupturas.

Consistindo basicamente, inicialmente, de uma metodologia de recorte, remistura e hibridização de diversas fontes textuais, previamente existentes, selecionadas das mais diferentes proveniências (obras literárias, jornais, a Bíblia, tratados médicos, canções pop, gravações ao acaso, discursos televisivos, os próprios escritos de Burroughs, etc), a prática do *cut-up* acabou por constituir, para Burroughs, uma espécie de verdadeiro mecanismo literário - aqui definido em termos de uma *writing machine* (máquina de escrita) conceitual -, levando-o à produção, ao longo da década de 1960, de inúmeros *outputs* textuais, e à elaboração de sua famosa *Nova Trilogy* (*Trilogia Nova*), composta pelas obras *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964); bem como aplicações e extensões do método em colagens, fotomontagens e na manipulação e adulteração de conteúdo de áudio e vídeo. Mais do que um ponto de concentração, o foco no método *cut-up* serve-nos, aqui, tanto quanto possível, como ponto de dispersão e agenciamentos, linha de fuga, enfim, multiplicidades. Logo, o estudo do método literário empregado por Burroughs direcionará o olhar também para procedimentos análogos em outras mídias, como a pintura, a música e as artes em geral.

Prática variada e multimodal por excelência, o *cut-up*

---

<sup>2</sup> Em tradução livre, *cut-up* pode ser tomado como corte, recorte.

manifestou-se na produção de Burroughs em uma variedade de experimentos, os quais evoluíram, ao longo da década de 1960, em trabalhos que envolviam texto, imagem e som, igualmente devorados e processados. Conforme observou Oliver Harris (apud GARCIA, 2012, p. 41, tradução nossa), a partir do emprego de seu método *cut-up*, faz-se urgentemente necessário perceber Burroughs como “mais que um escritor” e, conseqüentemente, nos perguntarmos sobre “em qual contexto sua obra deveria ser considerada”. Em verdade, todas as suas diferentes práticas do período (colagens, fotomontagens, romances, experimentos com material textual ou com gravadores, etc) estão intimamente conectadas e são inseparáveis; possuem pontos de contato e intersecção, como diria Burroughs. “Eu uso um gravador, uma câmera, uma máquina de escrever, tesouras, álbuns de recorte... Eu consigo pontos de intersecção entre todas essas coisas... Estão todas amarradas, existem conexões, intersecções” (BURROUGHS, apud SOBIESZEK, 1996, pg. 21, tradução nossa).

### UMA QUESTÃO DE CONTAMINAÇÃO

Nada mais apropriado que, em um de seus últimos grandes textos dedicados ao método *cut-up*, *A Revolução Eletrônica*, publicado originalmente no ano de 1971, William Burroughs tenha retornado à palavra inicial bíblica<sup>3</sup>, tão velha quanto intrigante. “No princípio era a palavra e a palavra era

<sup>3</sup> “A criação, tal como a Bíblia a apresenta, é acompanhada por um acto verbal, se é que não se identifica com ele [...]. A língua parece representar, para o pensamento judaico, uma essência surreal, extra-subjectiva, poderosa e activa cujo estatuto se iguala ao de Deus. [...] A sua função é tornar estável, durável e obrigatória a palavra de Deus, ser a sua lei. Apoderar-se da escrita equivale a *encarnar*, no sentido restrito da palavra, a linguagem, isto é, a dar um corpo à Língua divina absorvendo-a no corpo humano, introduzindo-a na carne. A escrita na Bíblia engole-se e come-se: para se tornar *lei* tem de se inscrever na carne, ser assimilada pelo corpo humano [...]. Pois a escrita é sobretudo o exercício de uma essência legisladora, paternal e autoritária, concebida como um *modelo* sobre o qual o real se deve ordenar [as *ordens* de Deus], formar-se”. (KRISTEVA, 2007, p. 106-109).

Deus e desde então tem permanecido um mistério. A palavra era Deus e a palavra foi carne, dizem-nos. No princípio de que exatamente esteve essa palavra inicial?" (BURROUGHS, 1994 [1971], p. 19). A pergunta, vinda de Burroughs, não poderia ser mais pertinente: ele havia passado os últimos dez anos de sua atividade artística obcecado pelo Verbo, rasgando-o e recombinando-o, até que algo dali se anunciasse, se libertasse, como quem espera por uma profecia, como quem tenta captar um sentido oculto, um sentido outro. "E por que ninguém jamais perguntou: 'O que é a Palavra?' – Por que você fala consigo o tempo todo? – Vocês está falando consigo mesmo? – Não há alguém ou algo mais aí, quando você fala?" (BURROUGHS, 1994 [1962], p. 145, tradução nossa). Uma das obras sínteses e um dos mais bem acabados manifestos de seu método *cut-up*, em *A Revolução Eletrônica* Burroughs formulou, de maneira explícita, direta e completa, uma ideia que há tempos já rondava e assombrava seus romances, naquela que se tornou sua teoria (*slogan?*) mais conhecida: a linguagem, esta voz em nossas cabeças, tão familiar quanto o batimento de nossos corações, o som de nossa respiração e intestinos, é, na verdade, um vírus.

E então, o que é a palavra escrita? A minha teoria de base é que a palavra escrita foi literalmente um vírus que tornou possível a palavra falada. A palavra não tem sido reconhecida como um vírus porque atingiu um estado de simbiose estável com o hospedeiro... (Esta relação simbiótica está agora a falhar, como adiante sugerirei). [...] O doutor Kurt Unruh von Steinplatz avançou uma teoria interessante quanto às origens e à história desse vírus da palavra. Parte do princípio de que a palavra era um vírus do que ele chama *mutação biológica*, provocando no hospedeiro uma alteração biológica que foi depois transmitida geneticamente. Uma das razões porque os macacos não podem falar é simplesmente a estrutura de suas gargantas não estar destinada a formular palavras. Ele parte do princípio de que a alteração na estrutura da garganta seria ocasionada por uma doença viral... E não de uma vez só... Essa doença pode bem ter provocado um elevado índice de mortalidade, mas algumas macacas terão sobrevivido para dar à luz os meninos-prodígio. [...] Tendo provocado alterações na estrutura do hospedeiro que

resultaram numa nova espécie, especialmente destinada a alojar o vírus, o vírus pode reproduzir-se sem perturbar o metabolismo e sem ser reconhecido como um vírus. Estabeleceu-se uma relação simbiótica e o vírus está agora inserido no hospedeiro que encara o vírus como uma parte útil de si próprio. Este vírus bem sucedido pode agora escarnecer de vírus marginais como varicela e entregá-los ao Instituto Pasteur. Ah!, juventude, que cena esta... os macacos estão a perder pelo, soltando-se das fêmeas que se lamentam e choram pelos machos agonizantes, como vacas com febre aftosa e há mau cheiro, fedor pútrido, almiscarado, enjoativo do fruto proibido do Jardim do Éden". (BURROUGHS, 1994 [1971], p. 23-24).

Esta imagem, muitas e muitas vezes revisitada na obra de Burroughs, esta invasão parasítica da linguagem, definida por Skerl (apud Murphy, 1997, p. 108, tradução nossa) como um "mito de criação negativo", pode muito bem definir exatamente o modo como devemos abordar suas práticas e métodos de composição: como uma contaminação, uma explosão virótica de significantes manipulados, nunca inteiramente controlados. Em a *Revolução Eletrônica*, como em muitas outras obras de Burroughs, podemos perceber perfeitamente a interpenetração de conteúdos e estratégias que compõe o método *cut-up*, sendo a obra "uma proposta de método de composição que consiste na mistura de jornais, textos e gravações em que desaparecem as instâncias do autor e da obra, transformados em mecanismos de escrita" (MOURÃO, 1994, p. 5). Nela, Burroughs transformou (ou, seria melhor dizer, reduziu?) Deus, Adão e Eva a simples gravadores portáteis e, assim, deixou-os permutando o vírus da palavra indefinidamente. Neste processo, "os vírus tornam-se reais" (BURROUGHS, 1994 [1971], p. 27), a palavra torna-se carne e afeta a matéria. Para Burroughs (1994 [1971], p. 59), este vírus da palavra, constituído de "ínfimos elementos de som e de imagem", já que palavra também é imagem<sup>4</sup>, estaria em vias de

<sup>4</sup> "A palavra escrita é, evidentemente, um símbolo de qualquer coisa e, no caso de uma escrita hieroglífica da língua, como o egípcio, pode ser um símbolo de si própria, ou seja, uma figura daquilo que representa. Isso já não é verdade quanto a uma língua de alfabeto, como o inglês. A palavra *leg*

ser fabricado em laboratório. Bastaria, para tanto, apenas alguns bons bioquímicos e técnicos de filmagem e som, para que fossem produzidas “armas biosimbólicas”. Na verdade, o próprio Burroughs nos ensinará, ao longo da obra, como produzir tais vírus, como afetar a realidade por meio da manipulação simbólica, audiovisual.

Em que medida poderemos provocar uma doença física utilizando uma fita magnética misturada desta doença? Temos, por exemplo, uma imagem sonora e colorida de uma pessoa constipada. Mais tarde, quando a pessoa estiver completamente curada, faz-se um filme sonoro e colorido da pessoa curada. Agora misturam-se as imagens da constipação e a banda sonora com as imagens e a banda sonora atuais. Projetam-se também as imagens da constipação nas imagens novas. [...] Agora mistura-se em conjunto tudo isto e mostra-se à pessoa. O fato de ver e ouvir esta banda sonora e de imagens, misturada para fazer muito pequenas unidades, poderia provocar um ataque pelo vírus da constipação? Se uma tal fita magnética de constipação provoca efetivamente um ataque pelo vírus da constipação não se pode dizer que se criou um vírus, talvez nos tenhamos limitado a ativar um vírus latente. Como se sabe, muitos vírus estão latentes no corpo e podem ser ativados. Podemos experimentar a mesma coisa com a gripe, com a hepatite, tendo sempre presente que se pode ativar um vírus latente e que de modo algum se cria um vírus de laboratório. Pode-se contudo ser capaz de fazer isto. Talvez um vírus não seja mais do que ínfimos elementos de som e de imagem. [...] As palavras e a fita magnética misturadas comportam-se como um vírus na medida em que impõem algo à pessoa contra a sua vontade. (BURROUGHS, 1994 [1971], p. 57-60).

---

(perna), não tem nenhuma semelhança pictórica com uma perna. Reporta-se à palavra falada *leg*. Assim, podemos esquecer que uma palavra escrita é uma imagem e que palavras escritas são imagens em sequência, quer dizer, *figuras em movimento*. Assim, qualquer sequência hieroglífica nos dá uma definição admissível imediata de palavras faladas. As palavras faladas são unidades verbais que se reportam a esta sequência pictórica.” (BURROUGHS, 1994 [1971], p. 20-21).

Por processos similares, Burroughs nos mostrará como iniciar revoltas, provocar acidentes, influenciar o pensamento e manipular as reações corporais, lançando-nos uma questão: afinal, do que falamos aqui, de técnica ou magia? Os esforços de Burroughs, por sua vez, sempre foram para que vissemos sua proposição da linguagem enquanto um vírus como algo literal, muito além de uma mera analogia ou metáfora literária. Afinal de contas, a defesa de seu argumento nunca se baseou em critérios meramente literários ou estéticos. Pelo contrário, seus critérios, quando fala em vírus, são estritamente “científicos”.

Sobre máquinas de escrita e memistura: o método cut-up de William Burroughs.

Estou a basear-me na obra *Mechanisms of Virus Infection (Mecanismo da Infecção Viral)*, editada por Wilson Smith, um cientista que realmente discorre sobre o seu objeto de estudo, em vez de se limitar a correlacionar dados. Quer dizer, discorre acerca dos objetivos fundamentais do organismo do vírus. Num artigo intitulado *Virus Adaptability and Host Resistance (Adaptabilidade do Vírus e Resistência do Hospedeiro)*, da autoria de G. Belyavin, desenvolvem-se as especulações quanto à finalidade biológica da espécie vírus... “Os vírus são parasitas celulares compulsivos e então, portanto, totalmente dependentes da integridade dos sistemas celulares que parasitam, para poderem sobreviver num estado ativo. É um paradoxo considerável que muitos vírus acabem por destruir as células em que estão a viver...” [...] “Do ponto de vista do vírus, a situação ideal pareceria ser aquela em que o vírus se multiplica nas células sem de forma alguma perturbar o respectivo metabolismo normal”. “Tem-se sugerido que é esta a situação biológica ideal para a qual todos os vírus estão a evoluir lentamente...” “Quem se proporia usar de violência contra um vírus bem intencionado, lentamente a caminho da simbiose? É de notar que, se um vírus atingisse um estado de equilíbrio totalmente benigno com a célula em que se hospeda, é improvável que a sua presença fosse facilmente apercebida *ou que ele fosse necessariamente reconhecido como vírus*. Sugiro que a palavra é precisamente um desses vírus. (BURROUGHS, 1994 [1971], p. 21-23, grifos do autor).

Como deverá ficar claro ao longo deste artigo, não devemos, de modo algum, nos surpreendermos por Burroughs misturar, em sua ficção, obras científicas ou textos de quaisquer outras proveniências. Na realidade, é, pois, da própria natureza de sua prática *cut-up* este entrelaçamento de conteúdos distintos, conforme notou Gérard-Georges Lemaire (1978, p. 14, tradução nossa).

Não fazia diferença se o que estava sendo associado eram dois ensaios sobre a matemática ou dois artigos de ciência popular. Os textos resultantes sempre tomavam um rumo narrativo, enigmático no início, mas, em última instância, explícito e frequentemente premonitório. A distribuição semântica destes elementos básicos desviou-lhes de seu significado original, revelando assim o seu significado real. A partir de então, toda forma de escrita consistirá de uma operação de decodificação, de contaminação, e de uma perversão de sentido. Tudo isso porque toda a linguagem é essencialmente mistificação e tudo é ficção.

Se a linguagem é realmente um vírus maligno com a perturbadora capacidade de apoderar-se e replicar-se em seus hospedeiros, então, toda escrita será, para Burroughs, uma espécie de contaminação e proliferação virótica. No fundo, aparentemente, tal qual Julia Kristeva, Burroughs só queria saber se “essa coisa que fala quando eu falo e que me implica totalmente em cada som que enuncio, em cada palavra que escrevo, em cada signo que faço, se essa coisa é realmente eu, ou um outro que existe em mim [...]” (KRISTEVA, 2007, p. 14). Sua máquina de escrita enlouquecida *cut-up*, herdeira dos estiletos e tesouras Dadaístas, portanto, foi o meio que ele encontrou para replicar, e ao mesmo tempo minar, o vírus da palavra, em seus vários desdobramentos.

“A ESCRITA ESTÁ CINQUENTA ANOS ATRASADA EM  
RELAÇÃO À PINTURA”

Eu encontro Brion Gysin segurando uma tesoura, pedaços de

jornal, *Life*, *Time*, espalhados em uma mesa; ele me lê os *cut-ups* que mais tarde apareceram em *Minutes to Go*. (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 28, tradução nossa).

A história que envolve o surgimento, descoberta e desenvolvimento do método *cut-up*, narrada por Burroughs inúmeras vezes em artigos, entrevistas, textos teóricos e gravações durante a década de 1960, ganhou, ao longo dos anos, um *status* de quase lenda: contada, recontada e recriada várias vezes. De acordo com Burroughs, ela começa precisamente em 1959, em um quarto do Beat Hotel, em Paris, onde ele e o artista plástico Brion Gysin (seu eterno parceiro) encontravam-se hospedados. Trabalhando em algumas pinturas, Gysin teria cortado, acidentalmente, alguns impressos e jornais usados para forrar e preparar suas telas. Rearranjando os recortes, notou que os trechos e sentenças quebradas, formados ao acaso pela sobreposição das partes e tiras, eram deveras interessantes, e mesmo estranhamente inteligíveis.

Os *Cut-ups* originaram-se quando Gysin, no outubro de 1959, acidentalmente cortou algumas páginas do *Herald Tribune* e outros jornais com um estilete Stanley e rearranjou as várias tiras para criar novas e às vezes hilariantes formas de colagens textuais. Gysin estava no quarto 25 do chamado Beat Hotel, número 9 da rua Git-le-Coeur, em Paris, enquanto Burroughs estava enfurnado no quarto nº. 15 (SOBIESZEK, 1996, p. 18, tradução nossa).

Reconhecendo no procedimento de corte e rearranjo de material textual impresso uma extensão do processo de reunião e edição realizado no montante de textos que acabaram gerando *Almoço Nu* (1959), Gysin apresentou o método a Burroughs, que imediatamente acatou a ideia de utilizar técnicas das artes plásticas em sua escrita, no intuito de fazer com que a literatura pudesse alcançar a pintura. Gysin (1978, p. 34, tradução nossa) explica, em *Cut-ups self-explained* (*Cut-Ups* auto-explicativos): “a escrita está cinquenta anos atrasada em relação à pintura. Eu proponho aplicar as técnicas dos pintores à escrita,

coisas tão simples e imediatas como a colagem ou montagem”. Assim, a estratégia dos *cut-ups* consistia no recorte e rearranjo de partes de um texto, para gerar uma nova produção, independente de sua fonte e contexto original. Em verdade, o *cut-up* lhes apareceu, desde o princípio, como a possibilidade de criação de uma máquina de escrita gerativa. Deste modo, Burroughs, em parceria com Brion Gysin, Gregory Corso e Sinclair Beiles, publicou, já no ano seguinte a “descoberta” do método *cut-up*, a obra *Minutes to Go* (1960), composta por poemas *cut-up* originários da manipulação deliberada de textos diversos: artigos científicos sobre câncer ou viroses, slogans publicitários, matérias e reportagens de jornais, além de poemas de Arthur Rimbaud, fisicamente recortados e rearranjados. Entregue por Gysin à Burroughs como um presente (que procurava uma nova forma para organizar sua matéria narrativa após *Almoço Nu*), este logo se pôs a desenvolver o processo.

O método *cut-up* propicia ao escritor a técnica do *collage*, a qual tem sido usada por pintores há pelo menos cinquenta anos. E também nas tomadas de câmeras em movimento ou paradas. [...] O método é simples. Aqui vai um modo de fazê-lo. Pegue uma página. Como esta mesmo. Agora corte-a ao meio na horizontal e na vertical. Você tem então quatro seções: 1 2 3 4... um dois três quatro. Agora rearranje as seções posicionando a seção quatro com a seção um e a seção dois com a seção três. E você tem uma nova página. Algumas vezes ela diz a mesma coisa. Outras vezes, algo bem diferente – recortar discursos políticos é um exercício interessante – de todo modo, você notará que o *cut-up* diz algo e algo definitivo. Tome qualquer poeta ou escritor por quem você tenha simpatia. Digamos que poemas que você tenha lido muitas vezes. As palavras perderam o sentido e a vida em virtude dos anos de repetição. Agora pegue o poema e transcreva algumas passagens selecionadas. Encha uma página de enxertos. Agora corte a página. Você tem um novo poema. Quantos poemas você quiser. Quantos dos poemas de Shakespeare Rimbaud você quiser. [...] Shakespeare e Rimbaud vivem em suas palavras. Corte-as e você ouvirá as vozes deles. (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 29-31, tradução nossa).

A ideia do *collage* ou colagem, enquanto princípio artístico típico das vanguardas europeias do início do século passado, parece ser, assim, fundamental para a compreensão do método proposto por Burroughs e Gysin, para os quais o *cut-up* seria uma adaptação do procedimento ao texto literário. “O que impressionou Gysin e Burroughs a respeito do método *cut-up* foi a possibilidade de usar esta técnica para tornar a mídia do escritor tangível – tornar a palavra um objeto destacado de seu contexto, seu autor, sua função significante” (LYNDENBERG, 1987, p. 44, tradução nossa). Nas palavras de Burroughs:

A habilidade do pintor em tocar e manipular seu material levou a técnicas de montagem há sessenta anos. É de se esperar que a extensão das técnicas *cut-up* levarão a experimentos verbais mais precisos, encurtando este abismo [entre pintura e escrita] e dando uma nova dimensão à escrita. Estas técnicas podem mostrar ao escritor o que são as palavras e colocá-lo em comunicação tátil com sua mídia. Isto, por sua vez, poderia levar a uma precisa ciência das palavras e mostrar como certas combinações de palavras produzem certos efeitos sobre o sistema nervoso humano. (BURROUGHS, ODIER, 1989, p. 28, tradução nossa).

Ainda durante as décadas de 1910 - 1920, Futuristas e Dadaístas flertaram, igualmente, com a colagem aplicada ao texto literário, misturando trechos de impressos de diferentes conteúdos. Inclusive, o próprio Burroughs (1978, p. 29) reconhece a influência de Tristan Tzara (junto à de Lautréamont), membro fundador do Dadaísmo, como precursor do método *cut-up*, quando Tzara, em seu último manifesto, proclamava:

Pegue um jornal. Pegue a tesoura. Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco. Agite suavemente. Tire em seguida cada pedaço um após o outro. Copie silenciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco. O poema se parecerá com você. E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma

sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TZARA, apud TELES, 1983, p 132).

Os anos seguintes à publicação de *Minutes to Go* marcaram um período de experimentação e longo aperfeiçoamento do método *cut-up* por parte de Burroughs. Já na sequência, o próprio material que seria vítima de suas tesouras haveria de se tornar muito mais diversificado: Burroughs passa, então, a recortar e misturar seus próprios escritos com versos de Eliot ou Rimbaud, tratados científicos, a prosa barata dos jornais, várias formas de ficção popular, gerando “um tremendo volume de textos a partir dos quais ele selecionou, estendeu e refinou” (LYNDENBERG, 1987, p. 44, tradução nossa) durante toda a década de 1960, e utilizando este imenso arquivo textual para trazer à luz os romances de sua *Nova Trilogy*, nos quais empregou, exaustivamente, suas técnicas de escrita enquanto arranjo e montagem. Em um poema também intitulado *Minutes to Go*, publicado em *The Third Mind*, Brion Gysin é enfático com relação às pretensões e possibilidades do método *cut-up* em constituir uma máquina de escrita gerativa, capaz de entrelaçar, mastigar e cuspir diferentes e distintos conteúdos.

Pegue um livro      qualquer livro      corte-o  
 corte  
 prosa  
 poemas  
 jornais  
 revistas  
 a bíblia  
 o alcorão  
 o Livro de Moroni  
 lao-tzu  
 confucius  
 o bhagavad gita  
 qualquer coisa  
 cartas  
 correspondências comerciais  
 anúncios  
 todas as palavras

[...]  
 logo você verá aquilo que elas estão realmente  
 Dizendo este é o método final para encontrar a verdade  
 Reúna uma obra prima por semana  
 Use materiais melhores palavras mais carregadas  
 [...]  
 A máquina de escrita é para todos  
 Faça você mesmo até que a máquina responda  
*Aqui está o sistema de acordo conosco.* (BURROUGHS, GYSIN,  
 1978, p. 40-41, tradução nossa).

Gysin e Burroughs (1978, p. 34, tradução nossa) afirmam que se pode “tomar suas próprias palavras, ou as palavras ditas serem ‘as preciosas palavras próprias’ de qualquer um, vivo ou morto”. Atestam que “logo você começará a ver que as palavras não pertencem a ninguém [...]. Os poetas supostamente devem liberar as palavras – não acorrentá-las em uma frase. [...] Poetas não possuem ‘palavras próprias’. Escritores não possuem suas palavras. Desde quando as palavras pertencem a alguém”. Com seus recortes, apropriações e desvios, Burroughs e Gysin estavam colocando a palavra em movimento e recuperando uma vitalidade que, afirmam, pertencem às próprias palavras. Como é fácil perceber, o método *cut-up*, com suas estratégias de apropriação e assimilação, apresenta-se como uma espécie de “emblema daquilo que os teóricos contemporâneos chamam ‘intertextualidade’, um conceito que define os trabalhos literários como não autônomos e completos, mas elementos em um sistema de relações com outros textos” (LINDENBERG, 1987, p. 46, tradução nossa). Ou, segundo a já clássica definição de Julia Kristeva (1974, p. 72): “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”. Assim como Roland Barthes afirmava que

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria

a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1977, p. 146, tradução nossa).

Burroughs (1978, p. 32, tradução nossa) chegava à mesma conclusão com seu método *cut-up*, ao observar que "toda escrita é de fato um *cut-up*. Uma colagem de palavras lidas, ouvidas e entreouvidas. O que mais? O uso de tesouras apenas torna o processo explícito e sujeito à variação e extensão". O método *fold-in*<sup>5</sup>, um posterior desenvolvimento do método *cut-up*, que permitia sua aplicação sem a necessidade de cortes (e que, diferentemente do *cut-up* tradicional, funcionava apenas com duas ou mais páginas), também foi amplamente utilizado por Burroughs para fundir e remisturar textos, autores e seus próprios romances. Com esta evolução *do cut-up*, Burroughs dizia ser possível fazer os leitores terem alucinações temporais, viajarem no espaço-tempo.

Ao escrever meus últimos dois romances, *Nova Express* e *The Ticket that Exploded*, utilizei uma extensão do método *cut-up* que chamo de método *fold-in*. Uma página de texto – minha ou de outro alguém – é dobrada ao meio e colocada sobre outra página – O texto composto é então lido, meio um texto, meio o outro – O método *fold-in* estende à escrita o efeito de *flashback* utilizado em filmes, permitindo ao escritor mover-se para frente e para trás na linha do tempo – Por exemplo, pego a página um e dobro com a página cem – insiro o resultado como página dez – Quando o leitor lê a página dez, ele está oscilando para frente no tempo, rumo à página cem, e voltando atrás no tempo, para a página um – o fenômeno *deja vu* pode assim ser prouzado – Este método, obviamente, é usado em música, onde somos continuamente movidos para frente e para trás na linha do tempo por repetição e rearranjo de temas musicais. Ao usar o método *fold-in* eu edito, apago e rearranjo, como em qualquer outro método de composição. [...] O que faz qualquer escritor a não ser escolher, editar e rearranjar o material a sua disposição? - O

<sup>5</sup> Pode-se traduzir *Fold-in* como dobragem.

método *fold-in* dá ao escritor, literalmente, infinitas extensões de escolha – Tome, por exemplo, uma página de Rimbaud e dobre-a com uma página de St. John Perse – (dois poetas que têm muito em comum) – A partir de duas páginas, um infinito número de combinações e imagens são possíveis – O método poderia levar, também, a uma colaboração entre escritores em uma escala sem precedentes, para produzirem trabalhos que fossem o esforço coletivo de qualquer número de escritores, vivos ou mortos. Isto acontece, de fato, tão logo qualquer escritor passe a utilizar o método *fold-in* – Eu fiz e usei *fold-ins* de Shakeaspere, Rimbaud, jornais, revistas, conversas e cartas, de tal modo que os romances que escrevi usando este método são, de fato, compostos de muitos escritores. (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 95-96, tradução nossa).

Em *The Death of the Author* (A Morte do Autor), Roland Barthes (1977, p. 142, tradução nossa), refletindo sobre a natureza da noção de autoria, sobre o caráter ambivalente da linguagem e sobre questões de intertextualidade, afirmava que “a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. Com isso, tencionava questionar e destronar o que identifica como o “império do Autor”, no contexto da história da literatura ocidental, visto não mais como uma instância una, centralizadora e detentora de um total controle sobre o discurso e a linguagem, já que toda escrita não passa de um “tecido de citações”.

[...] o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; e o seu único poder é o de misturar as escritas, de às contrariar umas as outras, de modo à nunca se apoiar em nenhuma delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente [...]. (BARTHES, 1977, p. 146, tradução nossa).

Por meio do emprego do método *cut-up*, Burroughs procurou relativizar e contestar seu próprio *status* enquanto Autor, ao misturar seus escritos com o de muitos outros escribas, anônimos ou consagrados. Neste processo de empréstimos, ocorre, contudo, que muito mais do que simplesmente sequestrar e adulterar “as preciosas palavras próprias” dos escritores – que, para Burroughs (1978, p. 34, tradução nossa), já não “possuem suas palavras” –, existe uma busca literária e artística no sentido de levar, também, “a uma colaboração entre escritores em uma escala sem precedentes, para produzirem trabalhos que fossem o esforço coletivo de qualquer número de escritores, vivos ou mortos” (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 95-96, tradução nossa). Logo, se os *cut-ups* podem ser vistos como uma máquina destrutiva dos discursos de que se apropria, também deveria ser possível ver, nesta prática, uma reativação, uma reconstrução e reconexão destes discursos primeiros, postos em movimento. Literalmente, uma forma de reviver escritores e poetas: “Shakespeare Rimbaud vivem em suas palavras. Corte as linhas de palavras e você ouvirá suas vozes. [...] Certamente um avanço nas usualmente deploráveis tentativas de contatar poetas por meio de um médium” (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 32, tradução nossa). Deste modo, mais do que a morte do autor, como prega Barthes, o projeto intertextual de Burroughs (por mais destrutivo que possa parecer, em princípio) visa, em última instância, instaurar e possibilitar uma relação colaborativa e produtiva entre autores e textos diversos. Em suma, no lugar da total obliteração e desmonte do Autor, de sua morte completa, Burroughs e Gysin aventaram a possibilidade da criação de um novo Autor, híbrido, composto, múltiplo; processo que denominaram como a formação de uma *terceira mente* (*third mind*).

Apropriadamente, uma frase retirada do poema (*The Waste Land*) de Eliot – “Who is the third who walks always beside you?” (Quem é o terceiro que sempre caminha ao seu lado?) – foi adotada por Burroughs e Gysin para designar a consciência colaborativa que poderia ser gerada pelo método *cut-up*: uma

terceira mente livre das restrições de contexto, cultura e subjetividade. (LYNDENBERG, 1987, p. 45, tradução nossa).

Além da referência a Eliot, o termo parece ter surgido a Burroughs e Gysin a partir de um empréstimo de um manual de autoajuda, de autoria de Napoleon Hill, chamado *Think and Grow Rich* (Pense e fique rico): “Nunca duas mentes juntam-se sem que, assim, criem uma terceira, invisível e intangível força que pode ser relacionada a uma terceira mente” (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 29, tradução nossa). Em uma fotomontagem realizada por Ian Sommerville, no ano de 1962, este processo de fusão e remistura de textos, de reunião de mentes colaborativas, foi explicitado visualmente. Nela, duas fotos frontais das faces de Burroughs e Gysin foram cortadas ao meio, verticalmente (como acontece com as páginas na técnica *fold-in*), e justapostas uma ao lado da outra: como nos textos misturados, temos, então, uma terceira mente.



Two and Brion Gysin (1962)  
 a. Hines, 12.5 x 12 cm, Wilkes S. Burroughs Papers,  
 at Arizona State University, Tempe

Ian Sommerville, “William Burroughs and Brion Gysin”, 1962. In: Sobieszek (1996, p. 54).

Sobre máquinas de escrita e memistura: o método cut-up de William Burroughs.

Ao longo dos três romances de sua *Nova Trilogy*, composta pelas obras *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) e *Nova Express* (1964), Burroughs efetivamente apropriou-se de uma infinidade de fontes e autores diversos, produzindo um *bricolage* literário sem precedentes. Em *Nova Express*, por exemplo, ele entregava, já na nota de apresentação da obra: “Uma extensão do método *cut-up* de Brion Gysin, o qual chamo de *fold-in*, foi utilizado neste livro, o qual é, conseqüentemente, um composto de muitos escritores, vivos ou mortos” (BURROUGHS, 1992 [1964], s/p, tradução nossa). Em uma entrevista, complementava, respondendo a uma pergunta sobre se *Nova Express* seria um recorte de inúmeros escritores: “Joyce está lá. Shakespeare, Rimbaud, alguns escritores de quem as pessoas nunca ouviram falar, alguém chamado Jack Stern. Há Kerouac. Eu não sei, quando você começa a realizar estes *fold-ins* e *cut-ups* você perde as contas. [...] Também Kafka, Eliot, e um dos meus favoritos, Joseph Conrad [...]”. (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 6, tradução nossa). Esta máquina de escrita intertextual, dilatada e disforme, a picotar, fragmentar e remendar escritas e conteúdos audiovisuais diversos – e que LeBret (2001) identificou com um faminto corpo grotesco bakhtiniano – teve uma representação física, concreta, no sugestivo capítulo *Writing Machine* (Máquina de Escrita), de *The Ticket that Exploded*.

Em quartos inundados de luz solar painéis de quadros movem-se uns aos outros em correias transportadoras passando pela música de todos os mestres do mundo, intercaladas em justaposições de luz e cor – Quadros projetados nas telas misturam cor e imagem – A Exibição é sombreada por um vasto parque de diversões com orquestras, brinquedos e telas de cinema, palcos e restaurantes abertos – Toda a música e conversa e som gravados por uma bateria de gravadores, gravando e reproduzindo, movendo-se em correias e trilhos e teleféricos, derramando a conversa e a música de metal em fontes e falas, na medida que os gravadores movem-se de uma exibição para a outra – Vastas esculturas móveis de caixas de música e gravadores, badalar de sinos e filmes da exibição refletidos por

lagoas e canais e ilhas onde restaurantes anexos a cilindros tremulantes espalham luz e conversa e música através da água - Peças no palco com seções de permutação movem-se através umas das outras Shakespeare, grego antigo, ballet – Filmes misturam-se na tela, metade um, metade outro – peças sincronizadas em frente às telas dos filmes, de modo que cavalos são carregados para dentro e fora de velhos *Westerns* – Personagens entram e saem da tela, tremulando diferentes filmes, ligados e desligados – Conversações gravadas em filmes feitas durante a exibição aparecem na tela até que todos os espectadores sejam envolvidos em situações, permutando e movendo – (Dado que os gravadores e filmes da exibição estão em constante operação, será diretamente verificável que qualquer espectador aparecerá na tela, mais cedo ou mais tarde, se não hoje, então ontem ou amanhã [...]). Uma máquina de escrita que intercala meio texto com outro meio texto por meio de uma moldura de página em correias – (A proporção de metade um texto, metade outro, é importante, correspondendo às duas metades do organismo humano) Shakespeare, Rimbaud, etc. permutando em molduras de páginas em constantemente cabíveis justaposições, a máquina cospe livros e peças e poemas – Os espectadores são convidados a alimentar a máquina com quaisquer páginas de seus próprios textos em justaposições de meio a meio com quaisquer autores de suas escolhas quaisquer páginas de suas escolhas e resultados são fornecidos em minutos. (BURROUGHS, 1994 [1962], p. 64-65, tradução nossa).

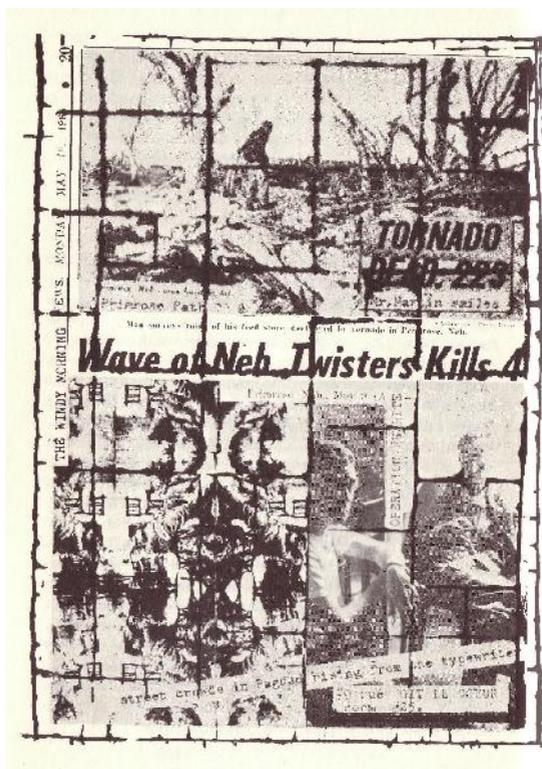
Completamente automatizado, este complexo mecanismo está apto a misturar, fraturar e intercambiar palavra, som e imagem, em alta frequência. Possivelmente, podemos ver já, aqui, materializada, a famosa definição de Espen J. Aarseth para cybertexto como “uma máquina para a produção de uma variedade de expressão” (AARSETH, 1997, p. 3, tradução nossa). Não à toa, Sobieszek (1996, p. 24) observava que os cenários descritos por Burroughs poderiam rivalizar com os de qualquer videogame eletrônico, e Marshall McLuhan (1964, online, tradução nossa) afirmava que sua literatura era única pelo simples fato de buscar capturar, na prosa, experiências que tomamos como aspectos comuns e banais da vida moderna

– por exemplo, a experiência de uma noite inteira acordado, assistindo à televisão e suas “infinitas sucessões de impressões e filetes de narrativa”. Diante da máquina de escrita de Burroughs, descrita em *Ticket*, ficamos, por fim, com a impressão da clássica definição de Ted Nelson para o termo hipertexto: “um corpo de material escrito ou pictórico interconectado de modo tão complexo que não poderia ser convenientemente apresentado ou representado no papel” (NELSON, apud SONVILLA-WEISS, 2010, p. 12, tradução nossa). Uma escrita feita e refeita muitas vezes, com letras (sons, imagens) que nunca param de marchar e se reconfigurar. Máquinas de escrita, remistura pura, em alta frequência.

#### ALGUNS DESDOBRAMENTOS E DEMAIS APLICAÇÕES DO CUT-UP

Paralelo aos seus experimentos com o material textual, Burroughs expandiu seus usos do *cut-up* em uma série de práticas, especialmente em colagens, fotomontagens e experimentos com gravadores. Algumas de suas principais colagens, realizadas em parceria com Brion Gysin, podem ser conferidas em *The Tird Mind* (1978). Além destas colagens, Burroughs também realizou um amplo trabalho de fotomontagens em uma série de *scrapbooks* (álbus de recortes) que carregou consigo durante mais de uma década.

Sobre máquinas de escrita e memistura: o método cut-up de William Burroughs.



William Burroughs e Brion Gysin, "Sem título". In: Third Mind (1978, p. 126)



Páginas dos scrapbooks de Burroughs. In: Sobieszek (1996).

Pela quantidade de pequenos cadernos de notas e álbuns de recortes que deixou, Burroughs é, possivelmente, um dos escritores que com mais ênfase retomou e praticou a técnica do *collage*, tão comum entre os escritores Dadaístas e Surrealistas

dos anos de 1910 e 1920, e representados nos anos de 1940 por Kurt Schwitters<sup>6</sup>. Conforme observava o dadaísta alemão Raoul Hausmann (apud SOBIESZEK, 1996, p. 40-41, tradução nossa), “a ideia da fotomontagem foi tão revolucionária quanto era seu conteúdo, sua forma tão incrível quanto à aplicação da fotografia e dos textos impressos, os quais, juntos, transformam-se em uma espécie de filme estático”. Não à toa, o trabalho literário e plástico de Burroughs tem sido exaustivamente comparado com o de Kurt Schwitters, em seu reaproveitamento e utilização de todos os meios e materiais disponível para a realização de sua obra, naquilo que Haroldo de Campos (1977) definiu como o “júbilo do objeto”: ao invés do bronze e do mármore, dos tradicionais materiais nobres, os refugos e pedaços renegados da cultura. Mais que simples experimentos paralelos, os recortes foram utilizados como fonte de material para seus romances, bem como experimentos para a execução de uma linguagem silenciosa, de um pensamento que se efetua por meio de imagens, não palavras.

Os álbuns de recorte e viagens no tempo são exercícios para expandir a consciência, para me ensinar a pensar em blocos de associação, ao invés de palavras. Eu recentemente passei um tempo estudando os sistemas hieroglíficos, os egípcio e o maia. Um completo bloco de associação – bonnf – bem assim! (BURROUGHS, GYSIN, 1978, p. 2).

Além das colagens e fotomontagens, Burroughs estendeu seus usos do *cut-up* em experimentos variados com gravadores portáteis<sup>7</sup>, nos quais remisturou, sobrepôs, remendou e entrelaçou uma série de conteúdos sonoros diversos. Neste sentido, os amplos usos e processamento de *found sounds* (sons

<sup>6</sup> Para maiores detalhes entre as relações entre Burroughs, o Dadaísmo e Schwitters, ver Longhi (1997).

<sup>7</sup> “A primeira extensão do método *cut-up* ocorreu por meio do uso de gravadores e esta extensão me foi introduzida pela senhor Brion Gysin. O modo mais simples de *cut-up* com gravadores é feito gravando-se algum material e então cortando-o a intervalos aleatórios – é claro, as palavras são varridas da fita no local em que estes cortes ocorreram – e você

do cotidiano) por parte de Burroughs, descritos em *A Revolução Eletrônica* e *The Ticket that Exploded*, rivalizam, por exemplo, com os trabalhos de alguns dos pioneiros dos primeiros experimentos com as colagens sonoras dos primórdios da música eletrônica, como Pierre Schaeffer (1910 – 1995), John Cage (1912 – 1992) ou Steve Reich. Fundamental para a compreensão da extensão com que Burroughs pensava o método *cut-up*, a obra *The Ticket that Explode* expõe inúmeras instruções para a produção de conteúdo através da manipulação e edição de textos e conteúdo audiovisual. Por exemplo, em *Ticket*, além das instruções para a realização de variados experimentos *cut-up* com imagens da mídia, Burroughs, em um trecho quase profético, adianta em praticamente uma década a moderna cultura da música eletrônica baseada em *samples* – “uma técnica que incorpora porções de uma existente gravação sonora em uma nova composição-colagem” (MCLEOD; DICOLA, 2011, p. 01) -, ao propor que cantores e músicos “misturem seus cantos com os dos Beatles, The Rolling Stones, The Animals. Misturem-se com apresentadores, primeiros ministros, presidentes. Por que para aqui?” (BURROUGHS, 1994, p. 166). São práticas de remistura sonora, pois, que se tornaram onipresentes em gêneros contemporâneos tão diversos como o hip-hop, house, jungle e a música industrial.

## REFERÊNCIAS

AARSETH, Aspen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

---

consegue interessantíssimas justaposições. [...] É claro, você pode fazer todo tipo de coisas em gravadores, as quais não podem ser feitas em nada mais – efeitos de simultaneidade, ecos, acelerações, desacelerações, tocar três faixas ao mesmo tempo, e assim por diante. Há todos os tipos de coisas que você pode fazer com gravadores que não são possíveis de serem feitas em uma página impressa. O conceito de simultaneidade não pode ser indicado em uma página impressa exceto muito cruamente por meio do uso de colunas [...] Nos acostumamos a ler da esquerda para a direita e este condicionamento não é fácil de quebrar”. (BURROUGHS, ODIER, 1987, p. 28-29, tradução nossa).

BURROUGHS, William S. *A Revolução Eletrônica*. [Trad. Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão]. Lisboa: Vega, 1994.

\_\_\_\_\_. *Nova Express*. New York: Groove Press, 1994 [1964].

\_\_\_\_\_. *The Burroughs File*. San Francisco, 1984.

\_\_\_\_\_. *The Soft Machine*. New York: Groove Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Ticket that Exploded*. New York: Groove Press, 1994 [1962].

BURROUGHS, William S.; GYNSIN, Brion. *The third mind*. New York: The Vicking Press, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GARCIA, Antonio José Bonome. Los primeros pasos de una literatura ergódica: William S. Burroughs y sus máquinas de producción textual. In: Ferrer, Rafael Alemany; RICO, Francisco Chico (Eds.). *Ciberliteratura y Comparatismo*. Alacant: Universitat d'Alacant, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica do romance*. [Trad. Fernando Cavral Martins]. Lisboa: Arcádica, 1978.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. [Trad. Margarida Barahona]. Lisboa: Edições 70, 2007.

LEBRET, John. *Writing William Burroughs, Performing the Archive*. Louisiana: Tese de doutorado, Department of Communication Studies, Graduate Faculty of the Louisiana State University, 2011.

LONGHI, Jon. Excursus: Burroughs, Dada and Surrealism. In: SCHNEIDERMAN, Davis; WALSH, Philip (Eds.). *Retaking the universe: William S. Burroughs in the age of globalization*. London: Pluto Press, 2004.

LYNDENBERG, Robyn. *Word Cultures: radical theory and practice in William S. Burroughs fiction*. Illinois: The Board of Trustees of the Uni-

versity of Illinois, 1987.

MCLUHAN, Marshall. *Notes on Burroughs* (1964). Disponível em <<http://realitystudio.org/criticism/notes-on-burroughs/>>. Acesso em julho de 2012.

MCLEOD, Kembrew; DICOLA, Peter. *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

MOURÃO, José Augusto Mourão. O Poder das palavras (prefácio). In: BURROUGHS, William. *A Revolução Eletrônica*. [Trad. Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão]. Lisboa: Vega, 1994.

MURPHY, Timothy S. *Wising up the Marks: the Amodern William Burroughs*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

MUTARELLI, Lourenço. *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ODIER, Daniel. *The Job: interviews with William S. Burroughs*. New York: Penguin Books, 1989.

SOBIESZEK, Robert A. *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1996.

SONVILLA-WEISS, Stefan (Ed.). *Mashup Cultures*. Viena: SpringerWienNewYork, 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.