

**UNIVERSIDADE SEVERINO SOMBRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA SOCIAL
MESTRADO**

Marcus Vinicius Santana Lima

**QUANDO UM CARTEIRO SE TORNA ESCRITOR:
REPRESENTAÇÕES, PRÁTICAS E APROPRIAÇÃO NA OBRA
LITERÁRIA DE CHARLES BUKOWSKI**

Vassouras
2013

Marcus Vinicius Santana Lima

**QUANDO UM CARTEIRO SE TORNA ESCRITOR:
REPRESENTAÇÕES, PRÁTICAS E APROPRIAÇÃO NA OBRA
LITERÁRIA DE CHARLES BUKOWSKI**

Dissertação apresentada como
pré-requisito para obtenção do
grau de mestre em História, sob
orientação da Professora Dra.
Ana Maria da Silva Moura.

Vassouras
2013

Marcus Vinicius Santana Lima

**QUANDO UM CARTEIRO SE TORNA ESCRITOR:
REPRESENTAÇÕES, PRÁTICAS E APROPRIAÇÃO NA OBRA
LITERÁRIA DE CHARLES BUKOWSKI**

Aprovada em: _____

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Ana Maria da Silva Moura (USS)
Orientadora

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cruz (UNIRIO)
1º examinador

Prof. Dr. Heleno Álvares Bezerra Júnior (USS)
2º examinador

Vassouras
2013

Agradecimentos

A Josinete Lopes, que me convenceu do valor deste trabalho. A Cecília, amiga de tantos anos e com quem divido, mais profundamente, as agruras de ser historiador.

Aos meus avós, tios, tias, primos e primas que sentiram minha falta enquanto eu fugia para outras cidades.

Jorge e Sandra por não me tratarem como estrangeiro. Aos professores Cláudio, José Jorge e Tatyana, cada um deles é responsável ao menos por um parágrafo do que vem a seguir.

Ao estimado Marcelo, que será um grande professor e orgulha-me ter gastado tempo ao seu lado. Sinto-me endividado, ainda, com Eurico, que deu conselhos sobre o homem e o tempo, e acompanhava-me nos cafés portugueses.

Agradeço, especialmente, a minha orientadora do mestrado, Ana Moura, pelo profissionalismo e por ser cúmplice deste texto.

A João Paulo, que sentiu minha ausência como se um irmão tivesse partido sem volta. Hortência, minha companheira, por ter-me proporcionado escrever as últimas linhas com paixão.

Ivanildo e Francy; pai e mãe; co-autores; no fim, tudo é para eles.

“Ah, era a história de minha vida. Quem mais podia enfiá-la goela abaixo daquele jeito? Mas, na verdade, não devia ser tão individualista assim. Eu só queria mostrar a vida que os bêbados vivem, e o bêbado que eu melhor conhecia era eu mesmo”.

Charles Bukowski. “Hollywood”. 1989.

Quando um carteiro se torna escritor: representações, práticas e apropriação na obra literária de Charles Bukowski

Resumo

Esse trabalho faz uma análise histórica de uma parte da produção literária de Charles Bukowski, escritor norte-americano, utilizando as noções teóricas de representações, práticas e apropriação, formuladas por Roger Chartier. A partir desta abordagem, procuramos compreender como o literato se relacionou com o *establishment* dos EUA e as expressões contraculturais; como é representada, nas obras escolhidas para análise, a ideologia do *American way of life*, que ganhou força após o fim da segunda guerra mundial. Essa interpretação está articulada com o recorte temporal de 1945-1969, conciliando os anos das publicações e o tempo histórico das narrativas, indispensáveis para a análise de fontes literárias. Por fim, especulamos sobre a influência da estética do grotesco na construção dos personagens e sua relação com a modernidade e o sujeito histórico que a integra.

Palavras-chave: Charles Bukowski, representações, práticas, apropriação, História e Literatura.

When a postman becomes writer: representations, practices and appropriation in the literary work of Charles Bukowski

Abstract

This work is a historical analysis of the literary production of Charles Bukowski, American writer, using the theoretical notions of representations, practices and appropriation, made by Roger Chartier. From this approach, we seek to understand how the writer was related to the U.S. establishment and countercultural expressions, as he is represented in the works chosen for analysis, the ideology of the American way of life, which has gained strength after the end of World War II. This interpretation is articulated with the time frame of 1945-1969, combining the years of publications and historical time of the narratives, which are essential for the analysis of literary sources. Finally, we speculate on the influence of the grotesque aesthetic in the construction of the characters and their relationship with modernity and historical subject that it integrates.

Keywords: Charles Bukowski, representations, practices, appropriation, History and Literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I – CHARLES BUKOWSKI: A OBRA E O TEMPO HISTÓRICO	
1.1 CONTRACULTURA E <i>ESTABLISHMENT</i>	19
1.2 CHARLES BUKOWSKI E A CONTRACULTURA.....	33
1.3 CHARLES BUKOWSKI E O <i>ESTABLISHMENT</i>	44
CAPÍTULO II – CHARLES BUKOWSKI E LITERATURA DE CONTRAVENÇÃO	
2.1 A POESIA BUKOWSKIANA E A DESMISTIFICAÇÃO DO <i>AMERICAN WAY OF LIFE</i>	53
2.2 <i>FACTÓTUM</i> E O TEXTO LITERÁRIO COMO ALEGORIA E POSSIBILIDADE.....	65
2.3 <i>FACTÓTUM</i> E AS TÁTICAS DE SUBVERSÃO CONTRA A IDEOLOGIA DOMINANTE.....	72
CAPÍTULO III – A OBRA BUKOWSKIANA, O GROTESCO E A MODERNIDADE	
3.1 O REALISMO GROTESCO E SUA APARIÇÃO NA LITERATURA DO “VELHO SAFADO”.....	81
3.2 O QUÊ <i>CARTAS NA RUA</i> TEM A NOS OFERECER?.....	93
3.3 QUANDO O CARTEIRO SE TORNA UM SONHADOR.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

INTRODUÇÃO

Não é novidade para os historiadores do século XXI que seu ofício foi profundamente revisado e alvo de inúmeros debates acadêmicos no decurso do século que nos precedeu. No entanto, não deve nos escapar que continuamos a fazer, neste tempo, contínuas reflexões sobre a objetividade do nosso trabalho como forma de atribuir legitimidade à prática historiográfica.

A revitalização das relações entre a História e Literatura perpassa, portanto, por uma gama de apontamentos teóricos que buscam reforçar ou fragilizar sua importância para a construção do conhecimento histórico. Estariam dando suporte a tais apontamentos, principalmente, as correntes historiográficas mais influentes do século XX. Sabe-se, porém, que entre essas correntes teórico-metodológicas muito mais se reforçou que fragilizou o potencial desta relação, embora, várias vezes os historiadores tenham recorrido, ora com muita ganância, ora com prudência, a outras áreas de conhecimento intelectual que, naquele momento, almejavam, também, a legitimidade de seus respectivos discursos.

O que nos parece fundamental destacar é que o passeio interdisciplinar protagonizado por historiadores através das disciplinas vizinhas justificava a maneira como estes historiadores olhavam para sua própria ciência. Ou seja, como eles olhavam a si mesmos. Não é por coincidência que se multiplicaram as pesquisas históricas em consonância com a Geografia, Economia, Psicologia, Antropologia, Ciências Sociais, Filosofia e, evidentemente, a própria Literatura.

Esse passeio interdisciplinar ganhou variadas formas, nomes, contornos que ora se encontravam ora se divisavam. Para exemplo do que temos dito se constituíram a História Social, História Econômica, História das Mentalidades, História Cultural, História Política Renovada. Essa fragmentação da ciência em inúmeros vieses amedrontou alguns historiadores que enxergavam neste processo uma disciplina em migalhas e descontrolada. Fragmentação essa que poderia ameaçar o campo de domínio da História entre as ciências acadêmicas e que havia sido conquistado a partir do movimento dos *Annales*. Outro tipo de historiador preferiu acreditar que nossa ciência estava no caminho certo e que quanto mais explorássemos novos caminhos, maior seria o benefício intelectual. Explorar para conhecer! O impulso de ir além, de experimentar

(tal qual às exatas) guiou os sentimentos destes historiadores e sua produção levou a uma popularização da História (caso da Micro História).

É necessário corrigir, contudo, que essa “primavera” historiográfica levou, de fato, a perigosos caminhos cujos resultados ainda merecem nossa atenção e que não convenceram a todos nós, historiadores, de sua finalidade enquanto conhecimento.

Qual o lugar da relação que começamos a mencionar parágrafos anteriores dentro de todo este turbilhão de inovações pelo qual a ciência História passou? Ainda, de que forma o diálogo entre a História e Literatura contribuiu ou afetou as novas considerações teórico-metodológicas da nossa disciplina? A abordagem desta relação foi única ou plural? Por qual espectro queremos, afinal, compreender este possível encontro? O que deve se legitimar e o que se deve descartar numa abordagem historiográfica da literatura? Essas perguntas são colocações essenciais que toda pesquisa de apropriação do discurso literário deve realizar, em tempo presente, para se legitimar como forma de produção científica.

O presente trabalho é a tentativa de reafirmar o potencial analítico que decorre da relação entre a História e a Literatura. Nela exploramos parte da obra literária do escritor norteamericano Charles Bukowski a partir de conceitos e concepções em evidência no quadro teórico da História. Isto só nos foi possível graças ao conjunto de teorias que floresceram ao longo do século XX, permitindo tornar nossa área de pesquisa mais larga, problemática e, também, mais instigante.

Particularmente, envolver-se com fontes literárias é ainda uma prática relativamente pouco desenvolvida na historiografia brasileira. A dúvida que aprendemos a cultivar sobre qualquer fonte histórica, por vezes, parece recair mais sobre as fontes literárias que já foram tomadas como uma simplória reprodução do real. Embora esse primeiro panorama não seja dos mais instigantes, parece-nos, ao mesmo tempo, que alguns pesquisadores têm tentado subverter tal noção ao proporem significados mais complexos sobre a literatura e sua produção. Daí decorre nossa primeira vontade de pesquisar a literatura segundo novos conceitos: a vontade de reforçar a mudança de prisma que agora ocorre com a ideia da literatura como fonte e objeto históricos.

Esta pesquisa envolve uma leitura atenta e particularizada sobre algumas das produções de Charles Bukowski traduzidas para o português e está articulada com questões que devem ser levantadas por historiadores. Por exemplo, desvelar que tipo de sociedade e indivíduo este autor escolheu representar, qual tipo de ação esta literatura

propõe ou como ela relaciona o universo imagético e as coisas propriamente materiais. Estas são perguntas de ordem teórica e condutoras do nosso trabalho. Objetivos gerais que queremos ao menos suprir em parte, permitindo sempre uma fresta, uma falta, uma ausência, lacunas do tipo que estão presentes em qualquer trabalho acadêmico. Lacunas que nos permitiriam voltar futuramente a este mesmo texto e tentar resolvê-las abrindo espaço, assim, para outras brechas.

Mas em que consiste essa relação entre Ciência e Arte? Trazer a literatura para a Ciência é diminuí-la? Mesmo o historiador consegue preservar a beleza e leveza, fundamentalmente importantes para se compreender uma obra de literatura, contidas no texto literário? Toda pesquisa acadêmica que se debruça sobre a literatura deve ter em mente o zelo necessário para não diminuí-la, ao menos, exageradamente. Não se trata apenas de moldar a fonte literária aos nossos interesses, mas estabelecer em nossas perguntas, a mesma força e criatividade presente no ato da escrita e leitura da obra de literatura.

A Literatura jamais foi apropriada pelo historiador de maneira única e invariável. Sua utilização obedeceu à própria maneira como o pesquisador em História encarava os recursos linguísticos à sua disposição. Entendida como obra de arte, era vista sob a forma de uma expressão artística de seu criador, normalmente encarado como um espírito intelectual superior cuja produção artística simbolizava uma determinada época. Essa compreensão do valor da Literatura esteve presente, fortemente, durante o século XIX, em um momento que a História almejava situar-se como disciplina importante, legítima e de domínios teórico-metodológicos próprios. Era o momento de reivindicar para si uma condição de ciência. A velha oposição entre arte e ciência respingou na profissão do historiador que assistia à Literatura, comumente, como um instrumento de erudição e entretenimento e, raramente, na ausência de documentos “oficiais”, como uma fonte de pesquisa frágil. Isso significava que a História tentava, com muitos tropeços, distanciar-se daquilo que ousasse identificá-la como uma narrativa artística ou disciplina sem rigor científico. A metodologia da História, ainda no século XIX, tentava deixar claro o que era permitido ou não para seus praticantes ao desenvolverem pesquisas sobre fatos históricos.

Difícilmente a Literatura ultrapassou a barreira que foi erguida pelos historiadores daquilo que era pertinente para compor seu ofício. Serviria, aliás, apenas como complemento do que já foi comprovado cientificamente, como corroboração

daquilo que foi descoberto através da análise rígida e criteriosa dos documentos institucionais.

A historiadora Cláudia Freitas de Oliveira, ao discorrer sobre essa complexa relação entre História e Literatura, afirma:

Durante o século XIX, o lugar que a Literatura ocupava na produção do conhecimento histórico era secundário e complementar. Secundário porque a prioridade dada ao historiador em relação aos registros deixados pelos indivíduos do passado estava nos documentos “confiáveis” (leia-se, oficiais). Complementar, porque na não disponibilidade destes, restava-lhe recorrer a outros registros. Mesmo se valendo da literatura, o historiador via essa linguagem com certa desconfiança já que por ter um caráter essencialmente fictício, ela não continha a veracidade que tanto objetivava em suas evidências. Nesse sentido, o significado que dará o historiador positivista à literatura será o de *fonte*. Ela é vista apenas como *documento* (grifos no original).¹

Evidencia-se, então, que a historiografia oitocentista preocupada em regulamentar sua prática, atribuir-lhe sentido verídico, condição para alçar o *status* de ciência, optou por manter-se minimamente longe das expressões artísticas e de um possível envolvimento teórico com tais linguagens.

Compreender esse afastamento é considerar a ideia de que estes historiadores pensavam a Literatura como lugar de criações irreais, ficcionais, constituídas de elementos especificamente artísticos, portanto, ausentes de força analítica da realidade social e que, por isso, seriam de difícil manejo na elaboração de trabalhos acadêmicos que aspiravam à legitimidade científica. Desta forma, reforçava-se a contrariedade entre Ciência e Arte que vigora, entre algumas cabeças, até os dias atuais. A argumentação comum para expressar as diferenças entre um campo e outro era a de que a Ciência deveria ser um conhecimento objetivo, direto, palpável, verificável e comprovado. A partir de repetições e parâmetros, achava-se numa zona de materialidade capaz de atribuir uma forma nítida para o objeto de estudo. Por outro lado, a Arte representaria o seu contrário, a sua oposição, não conseguia ser compreendida por todos, pois sua subjetividade particularizava o pensamento, sua ficção e suas expressões “mentirosas” pouco ajudariam numa análise da sociedade. A Arte servia apenas como uma ilustração desta sociedade, sem profundidade analítica, sem rigor metodológico, fruto de uma

¹ OLIVEIRA, Cláudia Freitas. História e Literatura: relação de sentidos e possibilidades. In: VASCONCELOS, Gerardo e JÚNIOR, Antônio Germano (orgs.). **Linguagens da História**. Fortaleza: Imprece, 2003, coleção: Diálogos Intempestivos, 7, p. 82.

imaginação individual e que não demonstrava nenhum compromisso com a realidade dos fatos. Colocada a questão, não custa acreditarmos que o caminho escolhido por nossos antepassados da profissão foi o da Ciência.

Escolher o caminho da cientificidade pareceu ser a opção lógica para uma disciplina que queria seu espaço dentro de uma instituição marcada pela rigorosidade (nos referimos aqui ao ambiente da universidade) do discurso e do comportamento intelectual. Se a História lutava para ser respeitada entre suas vizinhas deveria, assim, portar-se como as outras, igualar-se a elas em seu comportamento, assumir uma postura de seriedade e contribuir, à sua maneira, para o progresso da racionalidade.

Queremos aqui fundamentar que a apropriação da Literatura pelos historiadores do século XIX foi fraca e limitada, justamente porque naquele momento a História se tornava uma aliada da Ciência em sua afirmação como lugar especial da razão e da verdade. Para reforçar nosso ponto de vista, repetimos o que foi dito por Costa de Mendonça e Gabriela Santos Alves:

Assim concebidas, arte e história, ficção e verdade, constituíram manifestações opostas da inteligência. Com o avanço do racionalismo nos tempos modernos, tal contraposição seria acentuada, resultando na inversão dos termos apresentados por Aristóteles.²

Segundo estes autores, Aristóteles também atribuía diferenças essenciais entre a história e literatura, no entanto, para o filósofo grego a poesia possuía mais veracidade que a história, pois se tratava de um texto que encerrava em si mesmo mais universalidade e filosofia que o relato histórico, já que este pertencia à categoria de verdades particulares, não universais. E ademais:

Assim, solidificou-se a separação entre ficção e verdade, base do divórcio entre arte e a ciência. As noções de história desde o século XIX, que pretenderam a cientificidade da disciplina, ou as manifestações do realismo e do naturalismo na literatura do mesmo período, tiveram como fundamento essa distinção.³

Este tipo de abordagem da literatura nos induz a duas constatações: primeira, não se tratava de uma atenção especial dada à literatura, mas, era fruto do olhar

² MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de, ALVES, Gabriela Santos. Os Desafios Teóricos da História e a Literatura. In: **História Hoje: revista eletrônica de história**. São Paulo, v. 1, n. 2, dezembro. 2003. Disponível em: http://www.anpuh.org/revistahistoria/view?ID_REVISTA_HISTORIA=3. Acesso em: 09 out. 2011, p. 3.

³ MENDONÇA; ALVES, op.cit., p. 15.

positivista que os historiadores direcionavam para a arte. Aqui incluída não só a literatura, mas todas as expressões artísticas que vigoravam naquele momento; segundo, essa relação pouco amistosa se esgotou dentro do processo de transformação teórico-metodológico da História. É a renovação ou reinvenção do ofício do historiador, ao longo do século XX e em diferentes modalidades, que permite a revitalização daquele diálogo enfraquecido. Olhemos, agora, como essa revitalização foi possível e a que modalidades estamos nos referindo.

Não queremos perder de vista que é o processo de reorganização da profissão do historiador, em seus aspectos teóricos e metodológicos, o maior responsável pela recuperação da integridade da Arte. Assimilar essa afirmação pressupõe compreender que a postura renovadora dos *Annales* em relação ao comportamento do historiador foi, de fato, determinante para reconsiderar a importância das expressões artísticas no trabalho de aqueles que escreviam a história. Não devemos, contudo, imaginar que este fôlego da produção historiográfica tenha aberto, em um só momento, todas as veias de comunicação entre o discurso histórico e o discurso literário. Essa comunicação foi ampliada e continuamente revigorada em tempos históricos distintos. Se as primeiras fases do movimento dos *Annales* demonstraram que as fontes historiográficas, deveriam ser alargadas, inclusive, ressaltando a pertinência das obras artísticas como portadoras de vestígios do passado, somente com o transcurso da década de 60 do século XX é que percebemos, de forma mais nítida, a incorporação da literatura aos estudos de história.

A partir dessas pressuposições, devemos apresentar a que linha de pensamento histórico nos reportamos e por que é a apropriada para guiar nosso olhar sobre as fontes literárias, bem como apresentar a figura singular de Charles Bukowski, tendo em vista que é ainda desconhecido entre os leitores brasileiros e somente há pouco começou-se a traduzir com alguma constância parte de suas obras. Este último desejo é ainda mais curioso e provocador para nós, pois, como veremos, sua produção artística nos leva a perguntar que tipo de discurso ou posição político-literária Bukowski cultivou ao longo de sua jornada. Essa tentativa de apresentá-lo a partir de análise sobre sua arte é a melhor maneira de começarmos a compreendê-lo enquanto escritor e indivíduo social que era tentando sempre estabelecer uma relação entre o que escreveu com o contexto sócio-histórico no qual escreveu.

Vejam, pois, em que sociedade e tempo histórico Charles Bukowski viveu quando tornou-se escritor e, em seguida, quais as hipóteses e objetivos específicos de nosso trabalho.

Nascido em 1920 na Alemanha, fruto do casamento entre um soldado norte-americano e uma mulher alemã em decorrência da Primeira Guerra Mundial, Charles Bukowski mudou-se ainda criança para os Estados Unidos, país sobre o qual escreveu e no qual encontrou inspiração para a grande parte de seus personagens. Os espaços e personagens representados na obra bukowskiana são, normalmente, representações vivas e enérgicas daquilo e daqueles que compuseram o cenário estadunidense durante boa parte do século XX. Embora tal obra destaque-se por uma leitura sobre as camadas marginalizadas na sociedade estadunidense, não é difícil encontrar também a preocupação do escritor em descrever alguns modos de vida da classe abastada, a partir de um olhar que se caracteriza fundamentalmente pelo desprezo por tal classe ao cultivar o desejo de integrar o “sonho americano” o qual a população dos EUA supostamente deveria desfrutar. No universo da marginalidade, sobressaem na escrita de Bukowski, espaços sociais simbólicos dos limites contidos na ideologia do *American way of life*, ou seja, os bares sujos frequentados por desempregados ou trabalhadores pobres, hipódromos onde enormes contingentes gastavam suas economias em troca de sorte, pensões baratas, fábricas, campos de colheita, bairros periféricos e centrais de oferta de empregos. De fato, esse universo marginal tornou-se a característica mais presente e destacada da obra de Charles Bukowski, o que lhe conferiu o *status* de anti-herói americano. Associa-se a isto a marca comum em quase todos personagens que protagonizam suas histórias: trabalhadores braçais, operários, desempregados, escritores fracassados, vagabundos, prostitutas, ex-presidiários, apostadores, normalmente mergulhados no vício alcoólico. Essa constatação já é um indício de uma das hipóteses que tentaremos comprovar a partir da análise histórica. Ou seja, a produção bukowskiana significa, em muitos pontos, uma representação sobre uma camada social específica da sociedade norte americana e propõe, além disso, uma ação discursiva que desmistifica a ideologia do *American way of life*, comum a partir do início da década de 50 do século passado. Embora esta hipótese seja central para compreendermos a trajetória de Charles Bukowski na literatura, ela será trabalhada com mais precisão e minuciosidade no segundo capítulo desta dissertação, pois, o primeiro servirá para contextualizarmos o período histórico no qual Bukowski torna-se escritor, levando-nos

forçosamente a elaborar outra hipótese. Trata-se de demonstrar que se este escritor tentou desmistificar a ideologia vinculada ao *establishment*. Por outro lado, manteve-se distante das manifestações contraculturais mais visíveis como a formação de comunidades *hippies*, os grupos que caracterizaram a Nova Esquerda nos EUA ou as passeatas que reivindicavam um comportamento pacífico para a humanidade.

O terceiro capítulo está intimamente relacionado à preocupação que temos em refletir como a obra bukowskiana fornece elementos do tipo discursivo para pensar a sociedade moderna e o indivíduo na modernidade, como tal indivíduo e sociedade são representados ou qual tipo de sujeito e espaço o autor inventa. Modernidade compreendida como um conjunto de transformações sociais originadas a partir da Revolução Francesa e Revolução Industrial, processos históricos que consolidaram, ao longo dos últimos dois séculos, a mobilidade geográfica do campo para a cidade, novas formas e relações de trabalho, aumento populacional e crescimento desenfreado das cidades, conferindo-lhes o imaginário e organização espacial específicos.⁴

Questionar os significados velados por trás desta invenção é pressupor que a literatura é mais que mimesis. Ela é inventora, criadora e ativa. O escritor de literatura não só escreve segundo práticas de escrita de sua época como também intervém socialmente e entra no jogo da reprodução dos discursos sociais, correlacionando-se a um ou outro grupo social, a uma ou outra ideologia. Talvez seja este capítulo fundamental para produzirmos um paradigma reflexivo acerca das relações entre a imaginação e a materialidade, desmascaramos a suposta distância entre as duas. Compreender o ato literário quer dizer supô-lo numa dada materialidade, influenciado por mecanismos sociais e históricos que agem antes, durante e depois do processo de escrita.

A corrente teórica que adotamos para conduzir a análise de nossa dissertação parte da História Cultural e vincula-se especificamente à produção historiográfica de Roger Chartier, responsável pela sistematização dos conceitos de **representação social, práticas culturais e apropriação** como chaves de interpretação de contextos históricos sempre particularizados.⁵ Além disto, Chartier possui pesquisas relacionadas às práticas

⁴ BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.

⁵ CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1990.

de escrita e leitura literária e sobre a própria relação teórica entre Literatura e História que podem servir como referência teórica sobre o trato possível da fonte literária. Operar com tais conceitos nos permite todos os recursos necessários para investigar como Charles Bukowski relacionou-se com os discursos e práticas sociais de sua época e que tipo de representação projeta através de suas obras. A forma adotada para interpretar os conceitos de Chartier estará diluída na análise do texto, estabelecendo continuamente uma relação entre o pressuposto teórico, o objeto de estudo e as fontes analisadas.

As fontes de investigação são, em si, abundantes uma vez que as obras de Charles Bukowski estão recebendo mais atenção no mercado editorial brasileiro, principalmente sua prosa.

Para sistematizar melhor nossa análise e respondermos satisfatoriamente as hipóteses levantadas, escolhemos três obras do escritor como ponto de partida de observação e algumas poesias encontradas na biografia do escritor de autoria do jornalista inglês Howard Sounes.⁶ *Cartas na Rua*,⁷ *Factótum*⁸ e *Notas de um Velho Safado*⁹ são essenciais para este trabalho pelos objetos literários abordados em cada um dos livros e pelos anos em que foram publicados; ou seja, cada obra acima apontada permite compreender o comportamento do autor frente aos discursos sociais projetados dentro e fora da sociedade na qual vivia em um determinado tempo histórico, tendo em vista que acontecimentos históricos de ordem mundial ocasionalmente flutuam em algumas das obras selecionadas para estudo. É a partir das hipóteses levantadas e das fontes escolhidas que estabelecemos nosso recorte temporal de análise que partirá de 1945, final da Segunda Guerra Mundial e início do processo histórico conhecido como Guerra Fria, até 1969, ápice dos movimentos contraculturais nos Estados Unidos da América. As poesias contidas na biografia produzida por Sounes datam também deste recorte temporal e ganham espaço nesta análise devido à força literária presente nos mesmos, por serem fundamentais no esclarecimento das hipóteses aventadas.

⁶ SOUNES, Howard. **Charles Bukowski**: vida e loucura de um velho safado. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.

⁷ BUKOWSKI, Charles. **Cartas na rua**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁸ BUKOWSKI, Charles. **Factótum**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

⁹ BUKOWSKI, Charles. **Notas de um velho safado**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

Dentro do campo teórico da História Cultural, a relação entre história e literatura permite aos historiadores uma leitura crítica sobre determinada época e sua noção de tempo histórico. Apropriar-se do discurso literário para estabelecer perguntas pertinentes segundo conceitos da História com regras e técnicas de análise próprias significa promover o diálogo interdisciplinar fértil e instigante que tantas vezes foi solicitada pelas gerações do movimento dos *Annales*. Isto impõe proceder a análise na maneira como idealiza Chartier ao definir o que vem a ser a categoria de apropriação, “uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem” (CHARTIER, 1990, p. 26).

Isso constitui um desafio de grandes proporções somente viabilizado se estiverem claros os propósitos a serem alcançados. Acreditamos que possuímos estes propósitos e que nosso objeto de estudo seja dos mais relevantes para a produção historiográfica brasileira, não porque trataremos especificamente do espaço brasileiro, mas porque assinalaremos questões de ordem teórica sobre representações sociais e práticas culturais, ora materializadas também no Brasil sob outras circunstâncias e intenções. Afinal, aqui também vimos a implementação e continuidade de um modo de produção capitalista, assistimos a conflitos sociais na década de 1960 entre o *establishment* e a contracultura, ou mesmo porque em fins da década de 1950, começou a florescer no Brasil um tipo de literatura urbana capaz de representar camadas subalternas no espaço das grandes cidades brasileiras como o fez Charles Bukowski nos Estados Unidos da América.

Nosso objeto de estudo é, portanto, apropriar-se do discurso literário de Charles Bukowski, entre os anos 1945 e 1969, ora seguindo a historicidade da narrativa literária, ora seguindo a historicidade do autor, como meio de responder a três hipóteses centrais. São elas: constatar que Bukowski constrói uma produção artística relacionada aos modos de vida e táticas de vivência próprias da classe subalterna estadunidense do período acima mencionado; demonstrar que, em meio ao turbilhão do desejo de mudanças protagonizado pelos movimentos contraculturais relativos ao *establishment*, o escritor manteve-se em uma posição especificamente crítica à cultura estabelecida, porém, sem aliar-se às maiores expressões contraculturais, de modo que o discurso literário bukowskiano não pode ser compreendido apenas como mimesis do real. Ao contrário, é um discurso que, ao estabelecer determinadas representações do contexto

histórico em que foi escrito, imprime uma ação discursiva e inventa ou propõe uma forma de interpretar a realidade. Essa é a estrutura de nosso trabalho que nos permite desenvolver uma análise histórica sobre um pedaço do século XX e um dos seus escritores.

CAPÍTULO I – CHARLES BUKOWSKI: A OBRA E O TEMPO HISTÓRICO

1.1 - CONTRACULTURA E *ESTABLISHMENT*.

Apresentamos aqui as definições de o que veio a ser chamado de movimento de contracultura e a definição de *establishment*, contextualizando-os historicamente, para estabelecermos conexões entre as fontes literárias aqui analisadas e estes dois conjuntos de representações sociais. Já nos referimos ao recorte cronológico optado para desenvolvermos nossa análise, 1945-1969, como sendo fundamental para pensarmos a maneira de que Charles Bukowski se reportou a este conjunto de representações sociais através da escrita literária no momento em que existia uma clara divisão bipolar entre países vinculados ao desenvolvimento do capitalismo e outros ligados à expansão do comunismo. A hipótese aqui sustentada é a de que Bukowski assumiu uma posição artístico-literária que lhe conferiu o estatuto de escritor contracultural dentro de uma sociedade onde o modo de produção capitalista era majoritariamente implementado. Entretanto, se pode ser compreendido como escritor da contracultura, não pode, por outro lado, ser interpretado à luz dos movimentos contraculturais mais populares do final da Segunda Guerra Mundial. Para provarmos tal hipótese, será inevitável debruçarmo-nos sobre as fontes literárias, relacionando-as com tais conjuntos representativos da contracultura estadunidense e procurar as incongruências e afinidades entre eles em uma espécie de relação tensa entres os discursos ideológicos abordados pelo escritor norteamericano nas obras escolhidas para análise.

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, uma tragicidade estava escancarada. Seu resultado era um saldo incrível de destruição, aniquilação, perda, empobrecimento e abatimento. O conceito de civilização não parecia mais tão consistente se o que se representava era o ideal de organização social e progresso. Existe uma historiografia que nos acompanha nesta compreensão e a ela recorreremos para melhor elucidar nosso ponto de vista sobre como a modernidade conseguiu se reerguer após duas experiências traumáticas e redefinidoras. Ao traçarmos um perfil da época, majoritariamente, diríamos que a economia e os valores do capitalismo permaneceram orientando a produção econômica, da Europa ocidental e Américas, enquanto a economia comunista

e seus valores se expandiram pela Europa oriental e regiões importantes da Ásia, consolidando-se como principal ideologia de oposição ao capitalismo. Evidentemente que essa divisão bipolar do mundo não constitui todo o horizonte que se apresentou no pós-guerra, mas o conflito de ideologias foi um importante elemento de organização social que afetou todas as esferas sociais como as artes, a ciência, política, educação e cultura.

Dialogaremos com a produção de alguns historiadores para melhor especificarmos as mudanças transcorridas durante o período histórico convencionalmente chamado de “Guerra Fria” a começar pelo seu próprio significado:

Uma “vontade de lutar” dominou o cenário internacional entre o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e o final da década de 1980. Esse período tornou-se conhecido como “Guerra Fria” e teve como protagonistas as duas superpotências: EUA e URSS. “Guerra Fria” porque não foi travado um conflito armado direto entre os dois Estados, mas o confronto ocorreu por meio da intimidação, dos boicotes econômicos, espionagem, propaganda, diplomacia. Além disso, envolveu conflitos militares propriamente ditos localizados fora do território desses dois grandes opositores, sendo que muitas vezes eles próprios participaram diretamente com seus arsenais e suas tropas.¹⁰

A “Guerra Fria”, assim definida, foi uma divisão bipolar do mundo que se seguiu ao fim da última grande guerra simbolizada pela oposição entre o capitalismo e o comunismo e as diversificadas formas nas quais tais ideologias foram assimiladas, mas, principalmente, como isso se desenvolveu em um cenário político internacional capaz de catalisar outras formas de expressão ideológica em discursos políticos que objetivavam a eliminação do seu contrário. Daí uma guerra pautada, não somente, na ameaça, na construção de imagens, na propaganda, mas, também, no confronto direto entre as áreas de influência das grandes potências.

Aqui é necessário fazer a seguinte observação: a de que se havia tal oposição entre discursos e práticas culturais e entre a formação de movimentos que serão chamados de contraculturais e o *establishment*. Tal oposição estava inscrita dentro de um contexto histórico maior, o da “Guerra Fria”. Abordar as maneiras pelas quais se constituem as manifestações contraculturais nos EUA e como se mantêm os elementos

¹⁰ FARIA, Ricardo de Moura e MIRANDA, Mônica Liz; **Da Guerra Fria à Nova Ordem Mundial**. São Paulo: Contexto, 2003, p. 7.

da cultura estabelecida é, inevitavelmente, relacioná-las com os mecanismos de produção social capitalista, pois era através desse sistema que se assentava a organização social daquele país. Ao detalhar o que consideramos o conceito de *establishment* e sua relação com a sociedade estadunidense de nosso recorte temporal, demonstraremos, também, como ele está associado à manutenção dos valores que se originam do capitalismo.

Em um estudo teórico sobre as relações de poder entre dois grupos sociais constituídos a partir de processos históricos e sociais diferentes, Norbert Elias procurou compreender as razões pelas quais tais grupos continuavam, em uma escala temporal específica, mantendo e preservando relações de distinção entre um e outro mesmo que integrassem espaços sociais comuns entre eles. Chamando esses grupos de estabelecidos e *outsiders*, o teórico procurou identificar os mecanismos utilizados pelo grupo dos estabelecidos, que se autoproclamavam mantenedores de uma determinada tradição e sistema de valores, para zelar por uma distinção imposta sobre aqueles que integravam o grupo denominado *outsiders*. Esse paradigma teórico, embora aplicado numa cidade anônima da Europa, serve de referência analítica para nosso caso, uma vez que, consideramos os estadunidenses do pós-guerra uma sociedade assentada nas diferenças entre as classes sociais ali encontradas, ou seja, partimos do pressuposto de que os espaços e grupos sociais representados na obra de Charles Bukowski estão caracterizados pela distinção entre aqueles que se mantêm inseridos destacadamente em posições sociais de prestígio, logo podemos chamá-los de estabelecidos, e aqueles que não conseguem inserir-se em lugares de destaque nessa mesma sociedade, ocupando posições marginais e de pouca visibilidade social, os quais chamamos de *outsiders*. Passagens do texto fundamental de Elias sustentam essa definição:

As palavras *establishment* e *established* são utilizadas, em inglês, para designar grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular tradição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros.¹¹

¹¹ ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 7.

Se associarmos essa definição de *establishment* e *outsiders* de Norbert Elias com o desenvolvimento do capitalismo nos EUA e, ainda mais, com seu conjunto de representações sociais que ora sintetizava o projeto do governo contra a expansão do comunismo sob a alcunha de *American way of life*, notaremos como tal conjunto de representações apresentava-se como modelo social de comportamento e posicionamento dos indivíduos. Pois, se o *American way of life* significava um determinado padrão de vida exemplificado pela propriedade da casa própria, do carro novo, boa vestimenta, bons salários e, sobretudo, a formação de uma família segundo os preceitos das religiões monoteístas, tal ideologia deve ser compreendida por nós como aquilo a que aspirava o desenvolvimento das forças capitalistas, coibindo, através das mais variadas instâncias sociais, o comportamento que fugisse àquele ideal de sociedade. A continuidade do processo de desenvolvimento destas forças nos EUA após a segunda guerra mundial é não só a luta contra o crescimento da influência comunista mas, ao mesmo tempo, a manutenção de determinados padrões sociais de comportamento e postura que pudessem zelar pela cultura ali estabelecida. E neste sentido, a definição proposta por Elias está em perfeito acordo com aquilo que Chartier propõe como definição básica de representações do mundo social:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.¹²

Os EUA das décadas que se seguiram à segunda guerra mundial eram o modelo ideal não só dos avanços tecnológicos em curso, embora tenham dividido, por certo tempo, essa posição com a URSS durante a corrida pela conquista espacial, mas também devido ao próprio consumo dessas novas tecnologias. A indústria tecnológica alavancou justamente pela demanda de novas técnicas em todos os campos de atividade humana, assistiu-se ao crescimento espantoso das indústrias cinematográfica e fonográfica, da miniaturização da tecnologia, aumento da produção automobilística, da produção dos bens de consumo, aperfeiçoamento do maquinário industrial e o surgimento da televisão. Toda essa produção no campo econômico redefiniu os parâmetros da vida cotidiana e estabeleceu novos comportamentos entre os indivíduos.

¹² CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. op. cit., p.17.

A propaganda se firmou como a arte do capitalismo e foi fundamental para que todas essas mudanças econômicas e tecnológicas fossem popularizadas e assimiladas pelos vários grupos sociais como a maior prova de que os EUA eram o modelo de nação e seus compatriotas, privilegiados por fazerem parte desse processo. É nessa linha de constatações que se torna possível relacionar o *American way of life* ao conjunto de novas representações sociais formuladas a partir desse grande turbilhão de alterações em todos os sentidos e torná-lo um fator preponderante na manutenção de uma cultura já estabelecida. Para nós, o objetivo era bastante claro: ao mesmo tempo que a produção econômica capitalista nos Estados Unidos da América gerava novas práticas culturais baseadas no desenvolvimento tecnológico, essas práticas não podiam, em momento algum, subverter ou modificar a ordem social ali estabelecida. Ao contrário, deveriam adaptar-se à esta ordem e reforçá-la a partir de novos usos e costumes.

A manutenção dessa estrutura social que no modo de produção capitalista atende por uma diferença entre classes sociais em vários níveis e que agrega relações baseadas nos conceitos de *establishment* e *outsiders* de Norbert Elias é ainda mais visível, se atentarmos para outro tipo de caracterização elaborada por esse teórico, o de coesão social como mecanismo de controle social.¹³ Para o teórico alemão, um elemento importantíssimo para sustentar a diferença entre grupos sociais que se autopercebem respectivamente como estabelecidos e *outsiders* está na coesão social do primeiro, normalmente mais forte e presente que no grupo dos marginalizados. Esta coesão baseada em interesses comuns entre os indivíduos de um mesmo grupo que partilham determinados anseios ou projetos é justamente o que está condensado essencialmente na ideologia do *American way of life*. Se, por um lado, tal ideologia produz entre seus partilhadores a ideia de coesão e integração quanto às perspectivas de vida de cada um, por outro, repudia aqueles que não se encaixam ou se adaptam neste conjunto de representações. Repudia-os econômica, política e socialmente por meio de discursos e práticas culturais excludentes e discriminatórias capazes de alargar mais e mais as diferenças sociais já existentes.

Essa cultura vigente tornou-se ainda mais fortalecida pela posição na qual se encontravam os EUA no novo cenário geopolítico. Compreender a forma como esta cultura se organizava e legitimava seus padrões sociais no período histórico

¹³ ELIAS. Idem. p. 22.

imediatamente posterior ao fim da grande guerra significa assimilar a forma pela qual tal cultura se projetou durante a “Guerra Fria”, uma vez que necessitava desarticular a ideologia comunista não somente fora de seu território, contra o bloco soviético, mas principalmente dentro de suas linhas fronteiriças. Portanto os EUA passaram a considerar, intencionalmente, as manifestações contraculturais, expressões ou representações da invasão comunista no seu espaço territorial. Daí a constituição de leis que tentassem preservar a ordem capitalista, a perseguição implacável a grupos sociais específicos, entre eles, artistas, jornalistas, políticos e intelectuais, e, principalmente, a formulação de um projeto ideológico forte e convincente, articulador de variados propósitos e interesses chamado de *American way of life*, ou seja, a ideologia que representasse o jeito característico de se viver na América e que fosse o mais influenciador possível sob o pretexto de garantir a ideia de que aquela era a maneira correta ou desejosa de situar-se na vida social. Vida esta que os países sob a égide do comunismo não teriam condições de proporcionar. Essa ideologia pode ser definida como o conjunto de representações escolhido e legitimado pela elite estadunidense para simbolizar e comemorar a cultura estabelecida pela ordem capitalista.

A partir de 1945, portanto, o *establishment* nos EUA simbolizou a tentativa de se preservar o modo de produção capitalista e toda sua estrutura social montada não só através de leis, discursos políticos e intervenções econômicas no cenário mundial mas, também, através da legitimação de costumes e práticas culturais dentro de seu território zelando por um conjunto de representações muito bem definido. Torna-se impossível não ressaltar que a “Guerra Fria”, em suas três diferentes fases,¹⁴ representou a louca tentativa do governo dos Estados Unidos da América de controlar as manifestações contrárias à organização social do país, não necessariamente vinculadas ao comunismo, homogeneizando-as segundo sua suposta relação com o regime soviético:

Nos Estados Unidos o clima era de histeria, alimentada pela mídia e fomentada até o Congresso. Difundia-se a idéia de que os comunistas estavam em todos os lugares. Por que não estariam na América? Insidiosos, eles se infiltravam em setores fundamentais da vida norte-americana, buscando destruir os valores da sociedade cristã e ocidental[...] De onde e quando menos se esperava, os comunistas surgiam tal qual vampiros sedentos de sangue, para devorar criancinhas e escravizar homens e mulheres ao totalitarismo. Muitos

¹⁴ FARIA, Ricardo de Moura e MIRANDA, Mônica Liz; **Da Guerra Fria à Nova Ordem Mundial**. São Paulo: Contexto, 2003.

norte-americanos acreditavam em todo esse discurso anticomunista, reforçados pelos órgãos de imprensa e de entretenimento¹⁵.

A luta simbólica entre **cultura** e **contracultura** nesse país no período analisado está orientada por esse estigma de exclusão e discriminação, a vontade de pertencer e a de não pertencer também. Reafirmamos que como cultura, entendemos aqui a cultura estabelecida segundo nos teoriza Norbert Elias, o *establishment* conservador de uma tradição construída em um determinado momento histórico, e que no caso do EUA corresponde à tradição advinda, ou melhor, forjada no bojo do nascimento e desenvolvimento do capitalismo ao longo de séculos. Entretanto, é justamente por essa historicização das tradições culturais que podemos compreender melhor o que veio a ser a contracultura naquele país onde, para alguns, toda a estrutura social que se apresentava parecia ultrapassada, formal, contraída, repugnante e insatisfatória. A contracultura apareceu como um furacão destruindo o que parecia ter firmeza e solidez. É sob a luz desta contracultura que Charles Bukowski deve ser interpretado sem, entretanto, ser diluído nas vertentes do movimento.

A contracultura foi um conjunto de experiências culturais que começou a ser originado no fim da década de 1940, ganhou corpo na década seguinte e atingiu seu ápice no transcorrer dos anos 1960, em especial nos anos de 1968-69 e que se opunha ao tipo de comportamento e postura vistos por seus integrantes como tradicionais. O conceito de contracultura, entretanto, não nasce através de idealizações de seus próprios participantes, mas sob a prática de classificação tão característica da imprensa, especificamente, da imprensa estadunidense. Essa tensão entre o conceito de contracultura, elaborada pela grande imprensa, e o que ele representava, um fenômeno cultural em crescimento, pode ser compreendida pelas palavras de Carlos Alberto Pereira:

Surgido inicialmente na imprensa, o rótulo contracultura foi ganhando espaço de circulação cada vez maior. E isto, principalmente, na medida em que o fenômeno a que ele se referia ia também se expandindo e se revelando, aos olhos de um número crescente de pessoas, como um tema obrigatório de discussão. É claro que não se pode esquecer ou deixar de levar em consideração a força, o poder da imprensa, especialmente da grande imprensa, no sentido de lançar rótulos ou modismos. Mas isto, por si só, não parece ser suficiente para explicar a enorme e rápida difusão do termo contracultura.

¹⁵ FARIA; MIRANDA; Idem, p. 31.

Assim que, de um lado, temos a expansão e difusão do fenômeno a que o rótulo se referia e, de outro – o que é um ponto fundamental –, o grande vigor expressivo do próprio rótulo. Desta forma, o termo “colava” não apenas porque se referia a um fenômeno que assumia proporções cada vez maiores, ou porque era veiculada por uma imprensa mais ou menos poderosa, mas, talvez, especialmente, porque continha em si mesmo uma expressiva carga de informação a respeito do movimento que designava.¹⁶

Interessa-nos avaliar com mais especificidade as características desse fenômeno e ponderar, posteriormente, em que nível poderemos identificar os livros de Charles Bukowski aqui analisados com as experiências contraculturais. De qualquer forma, é bastante indicativa a descrição que Carlos Alberto Pereira faz desse fenômeno e como a imprensa foi responsável pela sua divulgação, já que ela mesma, a grande imprensa, também teria um papel importantíssimo ao tentar tornar o movimento de contracultura em artigos de consumo.

Em linhas gerais, esse fenômeno pode ser caracterizado por um ato de rebeldia entre os jovens estadunidenses que, essencialmente, a partir de 1950, através da notoriedade de alguns escritores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, redefiniram alguns elementos literários de concepção e escrita e que apresentavam, no bojo desse processo, não somente referências a uma nova estética literária, mas, simultaneamente, propostas de novos comportamentos, hábitos e interesses condizentes com o espírito de transgressão dos valores tradicionais cujos pais eram os maiores representantes. Essa geração de escritores propôs, basicamente, que a literatura deveria abordar, em seus objetos temáticos e formulação da escrita, elementos da cultura dos guetos, ou seja, o jazz, o rock, as gangues, a sensualidade dos corpos, o consumo de drogas, o desemprego, a mendicância, a figura do vagabundo, os jogos, prostituição e todo o ritmo de vida cotidiana representativa do submundo daquela sociedade:

A Geração Beat surgiu no seio da subcultura Hipster nova-iorquina, embora não tenha se restringido a ela. Os horrores da 2ª Guerra Mundial, o genocídio de Hitler mas principalmente, para os americanos, a capacidade destruidora da bomba atômica, legaram a parcela da geração de jovens do Pós-guerra uma profunda sensação de pessimismo em relação à cultura ocidental. Esses jovens americanos, os *hipsters*, foram buscar respostas no existencialismo francês, no

¹⁶ PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 18-19.

niilismo de Spengler, Nietzsche e Dostoiévski, e encontravam no Jazz, nas drogas e nos becos da cidade, entre vagabundos e prostitutas, um estilo de vida possível para tempos tão sombrios. Não tendo expectativas para com o futuro, o Hipster não se interessava pela sociedade, nem tampouco cogitava transformá-la. Eram personagens furtivos, facilmente encontrados no Greenwich Village e em clubes de Jazz, ouvindo o bebop de Charlie Parker, fumando maconha e falando seu próprio jargão: *o hip talk* (grifos no original).¹⁷

Outras marcas dessa geração literária estão associadas à aproximação desenvolvida pelos integrantes com algumas religiões orientais, em especial Ginsberg e Gary Snyder, tais como o zen-budismo e o hinduísmo e, tão importante ou mais, a criação do personagem andarilho, aquele que viaja pelo país anotando suas experiências sem nunca estabelecer-se concretamente em um determinado lugar. Ao contrário da fixidez, priorizou-se uma escrita que significasse movimento, liberdade, fluidez, estranhamento, onde as experiências sociais fossem pensadas como a descoberta de valores revolucionários ou idealistas, e não aqueles cujos pais eram um grande exemplo de tradição. Já com a geração *beat*, percebe-se a tentativa de minar o projeto homogêneo *do American way of life*, ao propor que o jovem estadunidense não deveria necessariamente simbolizar a continuidade dos valores tradicionais tais quais as gerações anteriores, mas partir em busca da autodescoberta, relacionando a este processo o uso de alucinógenos, o contato com outros discursos religiosos que não fossem o cristianismo, o desapego ao sonho de enriquecimento, a diversão dos clubes de jazz e a coragem de aventurar-se constantemente, desvendando outros hábitos, prazeres e comportamentos. A literatura *beat* propunha um mergulho no desconhecido.

Duas obras literárias da década de 1950 foram fundamentais para que esse movimento literário aglutinasse maior número de admiradores, pois são através delas, principalmente, que todos esses elementos descritos acima são reunidos formando uma identidade *beat* e que, a partir de então, serviria como modelo ou ideal de vida: *On the Road* e *Howl*. Esses trabalhos articulavam o desinteresse e a inquietude daquela geração em relação ao padrão de vida da classe média norteamericana com a crescente necessidade de assumir uma postura desafiadora, extrovertida, transgressora e

¹⁷ ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. Uma Geração em debate: Beats ou Beatniks? In: **História Agora**. S/ local, v. 01, março. 2007. Disponível em: www.historiaagora.com/historia-agora-nº1/5/8-uma-geracao-em-debate-beats-beatniks-marcos-abreu-leitao-de-almeida. Acesso em: 05 jul. 2012, p. 2.

consciente. Ou seja, a opção de criar e desenvolver uma nova estética literária não estava fundamentada apenas no desinteresse pelo estado da literatura presente em si, mas, no descontentamento com a estrutura social da qual fazia parte, seja em nível econômico, religioso, educacional, cultural, artístico ou social.

Para Claudio Willer, essa geração de escritores literários deve ser compreendida a partir de sua heterodoxia e pluralidade próprias, destacando as diferenças entre seus componentes, contudo, sem se desviar do caráter fraterno que os unia. Portanto, heterodoxia, pluralidade, diferenças, fraternidade e, também, vanguardismo:

[...] a beat não foi um vanguardismo tardio, mas um movimento típico da segunda vanguarda. Representou o novo e foi inovadora naquele contexto, do mesmo modo como futurismo e dadaísmo representaram o novo, de diferentes modos, em outro momento. Se recuperou o ímpeto inovador do primeiro ciclo vanguardista, adicionou-lhe – assim como outros movimentos da época – novas tomadas de posição, não só estéticas, mas políticas. Representou a busca de alternativas que ultrapassassem a polaridade típica da Guerra Fria, entre stalinismo e macarthismo, ortodoxia soviética e reacionarismo burguês. Exemplar, sob esse aspecto, é Ginsberg ser expulso de países da esfera do “socialismo real”, como Cuba e Tchecoslováquia, e vigiado de perto pelo FBI¹⁸.

No livro singular *A Contracultura*,¹⁹ Theodore Roszak faz a análise das principais manifestações contraculturais nos EUA, entre elas a proposta literária da geração *beat*, a experiência comunitária dos *hippies* e a formação de uma tendência política denominada Nova Esquerda. No capítulo “Jornada ao Oriente... e mais além: Allen Ginsberg e Alan Watts”, esse autor destaca a fortíssima influência que as representações religiosas do Oriente desempenharam na escrita literária *beat*, principalmente na obra de Ginsberg, possivelmente por ter sido ele o maior representante daquele grupo:

Um gosto eclético por fenômenos místicos, ocultos e mágicos tem construído uma característica marcante de nossa cultura jovem depois da guerra, desde o tempo dos *beatniks*. Allen Ginsberg, que desempenhou papel importante na promoção do estilo, professa a busca de Deus em muitos de seus primeiros poemas, muito antes de seus colegas haverem descoberto Zen e as tradições místicas do Oriente. Em seus poemas do fim da década de quarenta há uma sensibilidade para a experiência visionária (“Delírio angelical”, como

¹⁸ WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM. 2009. p. 16.

¹⁹ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ele viria a denominá-la), que já então insinuava que a rebeldia social da geração mais jovem nunca se ajustaria bem ao padrão teimosamente secular da Nova Esquerda.²⁰

E com algum pessimismo, Roszak arremata:

Há mais uma coisa a se observar no impulso visionário na poesia de Ginsberg. A aventura visionária a que Ginsberg e a maioria dos primeiros escritores beat foram atraídos é conscientemente de *imanência*, e não de *transcendência*. É um misticismo nem escapista, nem ascético. Não os conduziu, como a etérea busca de T. S. Eliot uma geração antes, a um roseiral apartado das corrupções da carne. Ao invés disso, o que procuraram é um misticismo bastante mundano: um êxtase do corpo e da terra que de algum modo abranja e transforme a mortalidade. Têm como meta uma alegria que inclua até (ou, talvez, principalmente) as obscenidades corriqueiras de nossa existência (os grifos são nossos).²¹

De fato, Roszak não enxerga com bons olhos os resultados de uma cultura continuamente formada e professada por jovens, embora suas críticas sejam contundentes e bem elaboradas. Sua consideração sobre a geração *beat* é apenas uma das outras que tece acerca dos *hippies* e a Nova Esquerda, por exemplo. No entanto, admite a relevância desses movimentos contraculturais e chega mesmo a elogiá-los em sua postura contestadora e ímpeto de materializar mudanças dentro de uma sociedade tecnocrática, muito mais merecedora de críticas. O que preocupa Roszak é a forma como tais movimentos contraculturais se apropriam de suas referências culturais, às vezes desvirtuando-as, e fazendo de suas respectivas bandeiras de contestação à sociedade tecnocrática. Quando ele se refere ao caráter imanente com que foram apropriados os ensinamentos religiosos orientais pelos escritores *beat*, Roszak faz uma alerta sobre a consistência da crítica contracultural. Ainda em sua obra singular, o autor procura analisar alguma das características de parte notável daquilo que constituiu o movimento contracultural nos Estados Unidos da América: os *hippies*.

Os *hippies* eram um grupo de jovens, em sua maior parte que, no transcurso dos anos 60 do século vinte, começaram a elaborar uma identidade cultural avessa aos conceitos comportamentais tradicionais da sociedade estadunidense e que se transformaram no grande exemplo daquilo que a literatura *beat* vinha tentando explorar.

²⁰ ROSZAK; Idem, p. 132.

²¹ ROSZAK; Idem, p. 136.

Ou seja, esse movimento contracultural assumiu uma postura bastante semelhante aos ideais pregados pelos autores da geração *beat*, a partir do momento em que começaram a praticar algumas das proposições imbricadas no discurso desse grupo de literatos tais como o interesse pelo misticismo oriental, o uso regular de drogas com o intuito de aproveitar a força psicodélica como energia libertadora e a coragem de “cair fora”²² do sistema capitalista, renegando seus sonhos e ambições. Nutriam o interesse pela vida comunitária e organizavam algumas manifestações cujos objetivos eram transmitir mensagens de amor e paz em tempos tão sombrios. Ganharam grande notoriedade na imprensa pelo impacto que causavam por meio de seu específico visual, vestimentas e, principalmente, pelas ideias que defendiam, muito pautadas na reorganização da sociedade, cuja essência estaria em não fazer guerras, mas praticar o amor, não puxar gatilhos mas, ao contrário, desarmar-se. No lugar do egoísmo capitalista, por quê não o desapego às artificialidades e, em seu lugar, a formação de comunidades pacíficas onde todos pudessem usufruir igualmente das drogas e bebidas?

Essas características do movimento *hippie* se tornaram bastantes populares ao proporem um comportamento alternativo, e a excitação juvenil de sentir-se livre, dona de si, longe da autoridade familiar, revelaram-se motivos suficientes para a indubitável felicidade que encontrariam numa comunidade onde ele, o jovem, poderia ser compreendido.

Como propôs Eric Hobsbawm, a juventude das sociedades ocidentais desenvolvidas ao não se identificarem com a geração de seus pais, não se reconhecendo em suas trajetórias e tão pouco se sentindo entusiasmada com sua imagem presente, passaram a nutrir o desejo de que a vida poderia ser aproveitada de forma diferente. O historiador inglês menciona que a juventude da década de 1950 e, especialmente, a da década seguinte rompeu abruptamente com a geração de seus respectivos pais, formando um novo conceito para a própria juventude, vista, a partir de então, como um novo agente social:

Pois se divórcio, nascimentos ilegítimos e o aumento de famílias com um só dos pais (isto é, esmagadoramente de mães solteiras) indicavam uma crise na relação entre os sexos, o aumento de uma cultura juvenil específica, e extraordinariamente forte, indicava uma profunda mudança na relação entre as gerações. A juventude, um grupo de consciência própria que se estende da puberdade [...] até a metade da

²² PEREIRA; op. cit., p. 81-82.

casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente [...] A radicalização dos anos 60, antecipada por contingentes menores de dissidentes, culturais e marginalizados sob vários rótulos, foi dessa gente jovem, que rejeitava o status de criança e mesmo de adolescentes (ou seja, adultos ainda não inteiramente amadurecidos), negando ao mesmo tempo humanidade plena a qualquer geração acima dos trinta anos de idade, com exceção do guru ocasional.²³

Os *hippies* representavam essa mudança a que Hobsbawm se reporta, talvez, da forma mais aguda entre todas as expressões contraculturais daquela conjuntura, ao subverterem em todas as direções os valores e representações tradicionais cuja geração precedente era a porta-voz. Esse processo de elaboração de novas identidades e atitudes que aglutinavam centenas ou milhares de jovens no mesmo espaço, às vezes, não só rejeitou os termos do *Establishment*²⁴ como passou a organizar grandes festivais de música, viagens coletivas, jornais alternativos, passeatas e manifestações com o intuito de consolidar sua própria cultura, com todas suas representações e práticas específicas de legitimação desse processo transgressor. Uma vez legitimado, esse movimento contracultural confirmava sua autenticidade e procurava prolongá-lo o máximo possível. Mas, o que aconteceria com esses jovens quando deixassem de ser jovens? Se era um movimento da juventude, como frear o tempo cada vez mais acelerado da modernidade? A resposta veio através de uma atitude específica: viver cada instante como se fosse o último. A juventude deveria ser o melhor e último estágio de nossas vidas.

Se, para Hobsbawm, o ônus da contracultura foi sua conseqüente incorporação ao mercado consumidor, principalmente, através da indústria fonográfica²⁵ onde a produção de discos de rock, ritmo musical preferido dos jovens, gerou grandes porcentagens de lucro para empresários de gravadoras, rádios, programas televisivos, para Roszek, esse ônus era ainda mais profundo e sombrio.

Depois de apresentar um quadro de experiências feitas com alucinógenos desde o final do século XIX, Roszak esclarece sua posição sobre a forma como estavam sendo utilizadas as drogas psicodélicas pelos grupos contraculturais:

[...] de repente, a experiência passou para as mãos de uma geração de jovens pateticamente acultural e que frequentemente traz para a

²³ HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 317-318.

²⁴ PEREIRA; op. cit., p. 19.

²⁵ Cf. HOBSBAWM. op. cit.

experiência nada além de um anseio vazio. Em sua rebelião adolescente, esses jovens lançaram fora a cultura corrompida de seus pais e o próprio corpo da herança ocidental – na melhor das hipóteses, em favor de tradições exóticas que só compreendem marginalmente, na pior, em favor de um caos introspectivo no qual os dezessete ou dezoito anos de suas vidas informes flutuam como átomos no vazio [...] Ao nível da adolescência rebelde, a perspectiva oferecida pela experiência psicodélica – a expansão da consciência – está fadada a abortar.²⁶

O que Theodore Roszak defende em seu livro, é que apesar das boas intenções com as quais a contracultura procura se afirmar contra a sociedade tecnocrática, também originou alguns problemas que vão desde as consequências sociais de seu comportamento, mesmo entre os pacifistas (já que esses aumentaram ou mantiveram o mercado ilegal de drogas comandado por traficantes), até a inadequada apropriação que fizeram de suas próprias referências culturais. Mas, se os movimentos sociais que originaram o que estamos aqui chamando de contracultura tinham problemas quanto à maneira como constituíram seus discursos e materializaram suas respectivas representações sociais sobre a sociedade na qual floresceram, é verdade que significou a possibilidade de dissociar-se, de oferecer alternativas à cultura vigente nos Estados Unidos da América - tratava-se de uma cultura influenciada e amparada no modo de produção capitalista cuja forma como se organizou, permitiu o surgimento de discursos legitimadores que visavam a reforçar a ideia dos indivíduos disporem da crença numa sociedade capitalista, livre e religiosa. Tal cultura, escolhida em consenso com o sagrado, assumiu o posto de propagadora oficial dos benefícios advindos com a adoção do capitalismo como sistema político e econômico fundamental na continuidade do projeto iluminista.

É assim que compreendemos o período histórico que se iniciou em 1945 nos Estados Unidos, ou seja, como o momento em que havia uma clara separação de interesses entre camadas e grupos diferentes. A cultura estabelecida assimilando, a seu favor, todo o processo de transformações tecnológicas e os novos comportamentos engendrados por estas modificações, e as várias e diferentes expressões alcunhadas de contraculturais, tentando romper ou fragmentar valores agora vistos como tradicionais, reacionários e obsoletos. Se um dos nossos objetivos neste trabalho é interpretar parte

²⁶ ROSZAK; op. cit., p. 164-165.

da obra bukowskiana, isto deve ser feito dentro deste contexto histórico que descrevemos.

1.2 – CHARLES BUKOWSKI E A CONTRACULTURA

Certamente poderíamos dizer que Charles Bukowski foi um escritor da contracultura dos Estados Unidos da América. Suas obras literárias, indubitavelmente, possuem uma marca que é a do seu encantamento pelo submundo das cidades de seu país, um submundo permeado por tantos elementos fascinantes que, para o escritor aqui estudado, parecia ser uma fonte infindável de argumento para sua prosa e poesia. Poderíamos admitir, também, que é exatamente pelo rótulo de escritor “maldito” e contracultural que Charles Bukowski é conhecido pelos seus leitores, editores e todos os demais que compõem e compuseram o cenário onde sua obra foi lida, interpretada e assimilada. Porém, antes de apresentarmos fontes que apoiem essa suposição, cabe ressaltarmos o nosso olhar específico sobre o autor. Bukowski foi tão contracultural quanto, em igual escala, crítico de algumas representações sociais que circulavam entre as manifestações da contracultura. Esta ressalva é extremamente importante para compreendermos que estamos tratando aqui de uma figura singular da literatura contemporânea. Veremos, por exemplo, que da mesma forma que debochou da ordem capitalista e da cultura estabelecida, por outro lado, não se sentiu como integrante de determinada escola literária – geração *beat*, por exemplo – ou de outros movimentos de contracultura em evidência. Foi, isto sim, um contracultural à sua maneira, zombando de tudo e de todos, inclusive, de si próprio.

Entre 1945 e 1969, o escritor norte-americano assiste ao crescimento de seu prestígio, principalmente entre os jovens universitários e pequenos editores de revistas e livros de baixo orçamento, o que tornou sua obra ainda mais conhecida e requisitada.²⁷ Dentro deste período, as publicações de Charles Bukowski resumem-se a livros de poesias e contos escolhidos para revistas literárias de pequena ou média circulação, mantendo seu reconhecimento dentro de certos limites. Como fontes de análise para nosso trabalho, apontamos três obras que servirão de referência para nossa interpretação

²⁷ Cf. SOUNES.

bem como a biografia citada sobre o autor, já que contém informações essenciais sobre o percurso do jovem aspirante a escritor até tornar-se renomado entre as décadas de 1970-90. Entretanto, a escolha pelo tempo histórico de análise obedece ao nosso desejo de melhor entender a participação deste literato em um momento crucial do seu país que é o primeiro desenvolvimento da “Guerra Fria”, a formação da ideologia do *American way of life* e as já citadas grandes manifestações contraculturais. Este é o motivo por termos escolhido três obras literárias que, de maneiras idiossincráticas, deixam entrever como o literato compreendeu estes processos históricos acima mencionados.

Como um escritor de 48 anos, no auge das manifestações contraculturais, pertencente à outra geração, aproximava-se e se afastava de movimentos sociais cuja grande parte dos componentes era composta por jovens entre 15 e 30 anos? A própria definição de movimento, grupo, escola ou qualquer que seja a definição para um conglomerado de pessoas pensando comumente já espantava Bukowski, reconhecidamente lembrado como admirador da solidão e bastante seletivo quanto às pessoas que escolhia para conviver.²⁸ Sim, a ideia de aglutinação assustava Bukowski e isso, também, transformou-se em objeto literário. Os livros deste escritor analisados nessa pesquisa mantêm entre si essa similitude, a de personagens fictícios que possuem certa dificuldade de relacionarem-se com outros sujeitos, de sentirem-se mais fortes na solidão, ou, quando se relacionam, não o fazem em grandes parques públicos ou comícios contestatórios, em festivais de música ou grandes concentrações para uso de drogas e disseminação da paz e amor, mas nos bares sujos e decadentes, onde o público é menor, os intelectuais passam longe e o estranho é sempre mais um. *Notas de um velho safado*, *Cartas na rua* e *Factótum* foram publicados, respectivamente, em 1969, 1971 e 1975. São obras contemporâneas ao auge das manifestações contraculturais bem como ao declínio de tais manifestos como propostas de uma sociedade alternativa e renovada. Interessa-nos neste momento, destacar as diferenças entre Charles Bukowski e os movimentos de contracultura, entre ele e a literatura *beat* e o comportamento *hippie*, duas importantes expressões do contexto histórico que nos interessa.

Se afirmarmos que a escrita *beat* é uma das grandes manifestações contidas no processo de formação da contracultura dos EUA e que grande parte de sua elaboração desde a escolha de temas literários até o próprio processo de escrita, é influenciada por

²⁸ Cf. SOUNES; Idem.

ensinamentos religiosos orientais, há uma grande distância desse tipo de literatura com aquela produzida por Bukowski. Não necessariamente porque este escritor não nutria interesse por esses tipos de ensinamentos religiosos, mas porque não é possível notar qualquer discurso religioso como método de criação ou objeto literário essencial em sua obra. É muito mais provável que essa posição fosse ocupada pelo álcool do que por uma doutrina sagrada. A esse respeito, temos um bom exemplo para confirmar nossa hipótese. No prefácio de *Notas de um velho safado*, Bukowski descreve sobre o convite para começar uma coluna semanal no *Open City* e as benesses desse mesmo convite:

Portanto, esse idealista estranho e romântico criou o OPEN CITY. “Que acha de fazer uma coluna semanal para nós?”, perguntou-me bruscamente, coçando sua barba vermelha. Bem, vocês sabem, pensando em outras colunas e em outros colunistas, pareceu-me uma coisa terrivelmente chata de se fazer. Mas eu comeci [...] Então, um dia depois das corridas, sentei-me e escrevi o cabeçalho, NOTAS DE UM VELHO SAFADO, abri uma cerveja e a escrita se fez por si só. Não existia a tensão ou a impressão cuidadosa com umas lâminas sem fio, necessárias para escrever qualquer coisa para o Atlantic Monthly. Nem havia nenhuma necessidade de simplesmente controlar um jornalismo tolo e descuidado (arghs, jornalismo??). Parecia não existirem pressões. Era só sentar próximo à janela, erguer uma cerveja e deixar que viesse. Tudo que aparecer, apareceria.²⁹

Se há uma semelhança com essa específica característica da geração *beat*, é quanto ao prazer de escrever a partir de uma mente solta, aberta e livre, onde o pensamento pudesse fluir, mas a inspiração para tal processo ou suas principais motivações revelam um distanciamento de Bukowski com a literatura daquele grupo. Se para escritores como Ginsberg, Snyder e Kerouac, o zen-budismo tinha algo a oferecer, para Bukowski eram as corridas de cavalos no circuito da Califórnia, pois era assíduo frequentador, ou o efeito etílico, o que lhe inspirava. Evidentemente, que estamos nos referindo apenas a um dos elementos de criação literária da geração *beat*, mas que tornou-se fundamental em alguns de seus principais expoentes. Para não incorrerem em erro deve-se destacar, também, em que medida esta geração literária poderia ser objeto de comparação com a obra bukowskiana. Por exemplo, outros elementos literários que encontramos em trabalhos como *Howl* ou *On the Road*, talvez tenham mais em comum com a produção de Charles Bukowski que propriamente o gosto pela religiosidade como elemento essencial na criação artística. O personagem andarilho,

²⁹ BUKOWSKI; Charles. *Notas de um velho safado*, op. cit., p. 6.

aventureiro, disposto a vagar pelos EUA parece, de fato, ser recorrente tanto entre alguns escritores *beats* quanto em Bukowski. Segundo Marcos Abreu:

Em *On the road*, baseado nas experiências do próprio autor nas muitas viagens que ele fez pelo país, Sal Paradise, o narrador, descobre a estrada como possibilidade de libertação das amarras que uma sociedade baseada na casa, trabalho e responsabilidade pode ter. Na estrada, o personagem-narrador do livro pensa encontrar energia, intensidade, liberdade, originalidade, valores combativos à morosidade do “way of life” americano.³⁰

No romance *Factótum* escrito em 1975, narrado em primeira pessoa, que é uma representação de Charles Bukowski sobre seus anos em que percorreu várias cidades dos EUA quando tinha um pouco mais que vinte anos, seu personagem-narrador Henry Chinaski, parece nutrir a mesma vontade de Sal Paradise de Jack Kerouac, ou seja, encontrar energia no desconhecido, conhecer o próprio país, buscar algo que foi incapaz de achar na representação da unidade familiar, outra promessa do *American way of life*. Não é gratuito que Bukowski tenha começado assim aquele romance:

Cheguei a Nova Orleans às cinco da manhã, debaixo de chuva. Sentei-me nas proximidades da rodoviária por um tempo, mas as pessoas me deprimiam de tal maneira que peguei minha mala, enfrentei a chuva e comecei a andar. Não sabia onde ficavam as pensões, qual a localização do bairro pobre.

Eu tinha uma mala de papelão que estava se desmanchando. Certa vez tinha sido preta, mas a cobertura havia descascado, expondo o papelão amarelo de que era feita. Eu tentava resolver o problema passando uma cera preta de sapato sobre as partes descobertas. Enquanto caminhava debaixo da chuva, a cera começou a escorrer da mala e, sem eu perceber, foi sujando as duas pernas das minhas calças de preto cada vez que eu mudava a mala de mão.

Bem, era uma nova cidade. Talvez eu tivesse sorte.³¹

Para Chinaski, personagem principal do romance, uma das motivações que lhe faz aventurar-se pelo estranho e o desconhecido é o péssimo e tenso ambiente que tinha de suportar na casa dos pais. Certamente, as representações de Bukowski sobre a tragicidade da família enquanto unidade e, especialmente, a figura paterna como a unificação de todos seus problemas, são recorrentes na obra. Em outra passagem do

³⁰ ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. **Uma Geração em debate**: Beats ou Beatniks? op. cit., p. 3.

³¹ BUKOWSKI, Charles. **Factótum**, op. cit., p. 9.

livro, ainda recém-chegado a cidade de Nova Orleans, Chinaski está a procura de um trabalho temporário o que lhe faz lembrar a rotina em sua casa:

Saí pela rua, como sempre, e fiquei caminhando sem rumo, Sentia-me feliz e relaxado. O sol estava na medida certa. Brando. Havia paz no ar. Ao me aproximar do meio da quadra, avistei um homem parado junto à entrada de uma loja, segui em frente.

- Ei, PARCEIRO!

Parei e dei meia-volta.

- Está atrás de trabalho?

Retornei até onde ele estava. Por sobre seu ombro, pude ver uma enorme sala escura. Havia uma mesa comprida, com homens e mulheres de pé, de ambos os lados. Eles tinham martelos com que golpeavam objetos a sua frente. Na escuridão, os objetos pareciam ser mexilhões. Cheiravam como mexilhões. Dei meia-volta. E segui caminhando pela rua.

Lembrei de como meu pai costumava chegar em casa todas as noites e falar do seu trabalho para minha mãe. A ladainha sobre o trabalho começava assim que ele cruzava a porta, continuava ao longo do jantar e se estendia até o momento em que meu pai gritava lá do quarto “luzes apagadas!”, às oito da noite, para que ele pudesse recuperar as forças para o trabalho do dia seguinte. Não havia nenhum outro assunto, exceto trabalho.³²

Essas passagens demonstram não só algumas características dos personagens de Charles Bukowski, ou seja, o personagem que transgride os valores sociais tradicionais tão fortes na década da última grande guerra e nas décadas seguintes, como nos permite estabelecer essa semelhança com determinados elementos literários observados na geração *beat*. Se não podemos considerar aquele literato como integrante dessa geração, é viável, ao menos, considerar que ele trabalhou com temas literários representativos da contracultura e que, portanto, o torna um de seus representantes. Por mais que não gostasse de ser diluído em grupos, escola, geração ou qualquer termo significativo de uma comunidade intelectual, Bukowski era um sujeito de seu tempo histórico, e o universo literário que construiu tem fortes conexões com o crescimento dos movimentos de contracultura. É verdade, também, que fez questão de ridicularizar alguns desses movimentos na sua obra literária, entretanto, como demonstramos, torna-se claro que utilizou aspectos estéticos usados, também, pelos *beats*.

³² Idem, p. 10-11.

Se é possível apontar semelhanças entre a geração *beat* e a literatura bukowskiana, por outro lado, é mais difícil aproximá-la do estilo de vida *hippie*, exigindo-nos mais especificidade para compreender a posição de Charles Bukowski quanto os acontecimentos que lhe foram contemporâneos. Afinal, se estamos aqui defendendo que Bukowski era um representante da contracultura norte americana ao debochar do *American way of life*, seria natural que estivesse em sintonia com as maiores expressões da contracultura, mas não é o que acontece.

Se tentarmos encontrar na literatura bukowskiana, inclusive nos livros aqui analisados, referências intertextuais ao hippismo, certamente não encontraríamos descrições da maneira como um *hippie* gostaria de se ver representado. Em um poema publicado na década de 1960 pela *Black Sparrow*³³, editora responsável pela publicação de boa parte da obra do escritor, Charles Bukowski parece ter direcionado a raiva e a agressividade de suas palavras ao movimento *hippie*, usando, como elemento central da poesia, uma das principais críticas desse grupo contracultural ao governo, a bomba atômica:

ô, mande uma pequena bomba atômica
não muito
só um pouco
o bastante para matar um cavalo na rua
mas não há cavalos na rua

bem, o bastante para arrasar flores em um vaso
mas eu não vejo
flores em um
vaso
o bastante então
para amedrontar meu amor
mas eu não tenho
amor

bem
mande uma bomba atômica então
para esfregá-la na banheira
como uma criança suja e adorável

(eu tenho uma banheira)

só uma bombinha, general,
com nariz arrebitado
orelhas rosadas
cheirando como roupas íntimas em

³³ SOUNES; op. cit., p. 89-90.

Uma rápida constatação sobre os temas a que a contracultura se opôs, não só evidenciará críticas a modelos comportamentais e à organização social tecnocrática como também a questões mais diretas e imediatas que pareciam ser irracionais aos olhos daqueles integrantes dos movimentos contraculturais. Por exemplo, a guerra do Vietnã e a possibilidade concreta do uso da bomba atômica. Daí as manifestações organizadas por membros da cultura *hippie* não só reafirmarem uma sociedade baseada na paz e amor, mas criticarem veementemente os horrores da guerra na Ásia e a manutenção de uma bomba super potente. O que vemos no texto poético de Charles Bukowski, ao contrário, é a sátira, uma das suas principais características literárias, direcionada ao discurso contracultural.

Talvez porque Bukowski não só considere inviável a sociedade onde pessoas vivam apenas em função da paz e do amor, mas, principalmente, porque compreende o indivíduo como ser dotado de agressividade e porque via nessa agressividade e na violência o ser humano reduzido ao seu instinto, ao seu estado natural. Talvez, esse escritor tenha considerado que o conflito, a luta, a disputa sejam elementos imutáveis da natureza e que se não devamos utilizá-los para a criação da bomba atômica tão pouco nos permitiria viver em estado de graça constante.

A própria constituição literária de seus trabalhos sinaliza para a formação de um discurso que não se opõe somente à dita cultura oficial do *american way of life*, mas também, a alguns dos importantíssimos elementos da contracultura tais como a experiência psicodélica, a afinidade com a religiosidade oriental, a vida em comunidade, as passeatas e manifestações dos *hippies* e das organizações de esquerda e os sentimentos ressaltados por esses grupos sociais, o amor, a paz, a harmonia, a felicidade. Para Bukowski, esses sentimentos são bastante fugazes e impossíveis de reger a vida humana, não mais que fagulhas inconsistentes. A realidade humana está antes no caos das ruas, das sarjetas e bares sujos. A paz, nas narrativas desse escritor, está antes na solidão humana que nos aglomerados campestres hippistas. O homem só alcança a paz quando está sozinho com sua sinfonia e ao lado de uma garrafa de vinho. Os personagens bukowskianos são, em verdade, um grande sorriso mordaz sobre

³⁴ BUKOWSKI, Charles, apud, SOUNES; op. cit., p. 91-93.

aqueles que acreditam estar mudando o mundo e a sociedade na qual vivem, um largo e estridente sorriso sobre os que acreditam que, não havendo guerra, haverá paz, que não havendo inimigos, não haverá luta.

O que é, então, a literatura bukowskiana? Ela é uma representante disfarçada da cultura oficial ou uma rebelde dentro do próprio grupo contracultural? Sendo uma rebelde, pode-se ainda considerá-la representante da contracultura? Nossa hipótese não é ainda a da sua definição enquanto posição intelectual, mas a de que só poderemos chegar a algo mais substancial se nos desprendermos da análise maniqueísta e dicotômica baseada no alinhamento das experiências humanas ou ao modelo capitalista do progresso e do enriquecimento ou aos ideais postos pela contracultura americana.

Em uma longa crônica publicada na coluna *Notas de um velho safado* é possível percebermos o turbilhão de temas tratados em um só texto. Ali estão críticas a escritores da geração *beat*, aos membros de grupos revolucionários, ao sistema político, e a alguns outros temas que são articulados em um discurso agressivo, satírico, provocador e escrito em linguagem bastante popular, marcada por gírias e palavrões, como lhe era característico. Já contextualizamos essa obra na década de 1960, mais precisamente em sua segunda metade, quando as manifestações contraculturais se tornaram bastante repercutidas.

Veremos que Bukowski escreve essa crônica com um aborrecimento visível, como se precisasse responder a alguma coisa que lhe estava incomodando. Embora sua ficção tenha muitos personagens autobiográficos, pode-se dizer que esse é um texto destoante de um conto, por exemplo, onde há, ao menos, a criação de uma história, pois o que se segue é a tentativa de ser o mais claro possível quanto a suas posições em relação aos acontecimentos contemporâneos. Tentaremos reter as passagens que são mais importantes para detectarmos o que há de ação mobilizadora e interventora na sua literatura e como tal ação está associada ao seu distanciamento com os principais movimentos contraculturais:

todos os rios ficarão cada vez mais cheios, e mesmo sendo duro os professores nos fustigam com suas réguas e os vermes comem o milho; eles estão montando suas metralhadoras nos tripés e as barrigas são brancas e as barrigas são pretas e as barrigas são barrigas. homens são espancados simplesmente pelo prazer de *espancar*. os tribunais são lugares onde o final é escrito primeiro e tudo o que vem antes não passa de comédia. homens são levados para salas de interrogatórios e saem meio-homens ou até mesmo não-homens. alguns homens

anseiam pela revolução, mas quando você se revolta e constitui seu novo governo você descobre que seu novo governo é ainda o velho papai de sempre, tendo apenas colocado uma nova máscara de papelão.

[...] simplesmente não existe muita mudança em lugar nenhum. a coisa em Praga escaldou um monte de gente que havia esquecido a Hungria. eles passeiam pelos parques com o ídolo de Che, com fotografias de Castro em seus amuletos, fazendo OOO OOOOMMMMMOOOOOOMMM enquanto William Burroughs, Jean Genet e Allen Ginsberg os lideram. esses escritores ficaram delicados, malucos, uns cocozinhos, umas fêmeas – não homos mas fêmeas -, e se eu fosse tira eu não hesitaria em lhes cacetear os cérebros confusos. enforcem-me por isso. o escritor das ruas está tendo sua alma chupada como um caralho pelo imbecis. existe apenas um único lugar para se escrever e é SOZINHO numa máquina de escrever. um escritor que tem que ir para as ruas é um escritor que não conhece as ruas. eu já vi um número suficiente de oradores de fábricas, puteiros, prisões, bares e parques para os quais seriam necessários 100 homens e umas 100 vidas. sair para as ruas quando você tem um NOME é fazer o caminho mais fácil [...] QUANDO VOCÊ DEIXA SUA MÁQUINA DE ESCREVER VOCÊ DEIXA SUA METRALHADORA E OS RATOS SURGEM AOS BORBOTÕES. quando Camus começou a dar palestras perante as academias sua escrita morreu. Camus não começou como palestrante, começou como escritor; não foi um acidente de automóvel

[...] o que esses malditos revolucionários que ficam zanzando ao redor do meu apartamento bebendo a minha cerveja e comendo a minha comida e exibindo suas mulheres precisam aprender é que a coisa deve vir de dentro pra fora. não se pode dar a um homem um novo governo como um novo chapéu e esperar um homem diferente dentro desse chapéu. ele ainda vai continuar tendo suas predisposições de merda e uma barriga cheia e uma coleção completa de Dizzy Gillespie não vai mudar isso [...] você pode matar a maioria das pessoas e você não está matando nada pois poucos homens bons estão destinados a ir. e aí com o que é que você termina: um governo ACIMA do povo. um novo ditador com vestes de ovelha; a ideologia era apenas para a manutenção das armas (grifos no original).³⁵

O texto longo continua destilando sua ferocidade e raiva por mais algumas páginas. Entretanto, através dessas passagens não é difícil perceber a descrença de Charles Bukowski com os grupos de esquerda formados por jovens e muito menos com a ideologia comunista como fica claro na referência à novela de George Orwell, *Revolução dos Bichos*. Mas, se por um lado é descrente dessa intelectualidade esquerdista, também não é mais flexível com o sistema capitalista cujos tribunais “são lugares onde o final é escrito primeiro e tudo o que vem antes não passa de comédia”.

³⁵ BUKOWSKI; Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 81-84.

Seria isso uma referência a *O Processo* de Kafka? Talvez. Talvez sim porque tal como o personagem K. do escritor austro-húngaro que repentinamente se vê encurralado e perdido no labirinto da justiça, Bukowski nos alerta nesta mesma crônica sobre a condição humana ao lembrar que “nossa escolha é quase escolha nenhuma. se não nos movimentarmos rápido o suficiente, estamos mortos. não é nossa vez de dar as cartas”³⁶. Além dessa visão pessimista, a irritação com a postura dos literatos *beats* é gritante, e é ao se referir a tais escritores que Bukowski esclarece sua posição mobilizadora, interventora e ativa. Pois, segundo ele, o verdadeiro escritor não é o que vai à praça, mas aquele que **sozinho** usa sua máquina de escrever para contestar. O verdadeiro escritor é o que participa escrevendo, fazendo, de seu ofício, o protesto.

No antepenúltimo parágrafo da mesma crônica, Charles Bukowski consolida sua posição contra o marxismo e propõe outra ação:

para aprender, não leia Karl Marx, merda seca demais. por favor, aprendam o espírito. Marx é apenas tanques invadindo Praga. não se deixe pegar dessa maneira por favor. antes de tudo, leia Celine. o maior escritor em 2.000 anos. naturalmente, O ESTRANGEIRO de Camus tem que entrar. CRIME E CASTIGO. OS IRMÃOS. todo o Kafka. todos os trabalhos do desconhecido autor John Fante. as histórias curtas de Turgenev. evite Faulkner, Shakespeare, e especialmente George Bernard Shaw, a mais inflada fantasia que floresceu em todos os Tempos, uma verdadeira merda que se expandiu com conexões políticas e literárias para muito além do que se possa imaginar. o único sujeito mais jovem que consigo pensar com a estrada pavimentada à sua frente foi Hemingway, mas a diferença entre Hemingway e Shaw era que Hem escreveu algumas coisas boas no começo e Shaw só conseguiu escrever asneiras durante toda sua vida.

portanto, aqui estamos nós misturando Revolução com Literatura e ambas combinam. de alguma forma tudo combina, mas fiquei cansado e espero pelo amanhã (grifos no original).³⁷

A ação proposta por Bukowski é uma ação literária, onde a leitura de específicos escritores revelaria a verdadeira compreensão do homem e das estruturas, ligada mais à compreensão de si e menos à busca pela utopia socialista, por exemplo, o que prova mais uma vez seu afastamento dos principais movimentos contraculturais, nesse caso, ao movimento que ficou conhecido como Nova Esquerda. Essa fonte histórica não só

³⁶ Idem, p. 92.

³⁷ BUKOWSKI; op. cit., p. 92.

esclarece uma proposta interventora de Charles Bukowski, mas também, elucida parte de sua formação literária e intelectual.

Esse isolamento frequente na obra bukowskiana, ou ao menos, a tentativa de estar só e de não desenvolver empatia por literatos ou grupos sociais de sua época é um indício da singularidade de sua obra. Não nos referimos a essa singularidade enquanto obra essencialmente nova e reveladora, deslocada de seu tempo, ou tão pouco queremos afirmar ser Bukowski o único escritor rebelde dentro da contracultura. O que está em jogo é a singularidade como individualidade. Ou seja, a necessidade de manter-se afastado de grupos bem definidos esteticamente, por exemplo, se tornou elemento presente e marcante de sua literatura que ora se apresenta por meio do personagem escritor arrogante com seus colegas de ofício e ora se apresenta através de personagens solitários, introvertidos, pessimistas, com pouca predisposição para a socialização. Portanto, nossa hipótese de que a literatura bukowskiana assume mais o caráter singular que coletivo e mais individual do que comunitário pode ser provada dentro do seu próprio texto literário:

Deitei na cama, abri a garrafa, dobrei o travesseiro nas costas para ter um bom apoio, respirei fundo e sentei na escuridão olhando a janela. Era a primeira vez que eu estava sozinho em cinco dias. Eu era um homem que se fortalecia na solidão; ela era pra mim a comida e a água dos outros homens. Cada dia sem solidão me enfraquecia. Não que me orgulhasse dela, mas dela eu dependia. A escuridão do quarto era como um dia ensolarado para mim. Tomei um gole de vinho.

Subitamente o quarto se encheu de luz. Houve um estrépito e um rugido. A linha elevada do trem passava ao nível da minha janela. Havia uma estação do metrô ali. Olhei para a fila de rostos novaiorquinos, que me olharam de volta. O trem se demorou e, então, partiu. O quarto ficou escuro. Logo voltou a se encher de luz. Outra vez olhei para os rostos. Era como uma visão do inferno constantemente repetida. Cada carregamento de rostos era mais feio, demente e cruel que o anterior. Bebi o vinho.³⁸

Nessa passagem de *Factótum*, em que o jovem personagem narrador Henry Chinaski, um aspirante a escritor, frequentemente rejeitado pelas revistas literárias, encontra-se sozinho num quarto de pensão suburbana de Nova Iorque. Aqui a solidão não é apenas um elemento ou recurso literário que caracteriza o personagem, mas o próprio objeto da narrativa. A solidão deixa de ser somente uma das marcas do

³⁸ BUKOWSKI, Charles. *Factótum*, op. cit., p. 32-33.

personagem para ser a própria condição do personagem, sua força, seu poder, sua intransigência. A solidão, como está posto, lhe fortalece e dela depende, tornando-se a imagem perfeita do homem que só pode ser deformada pela presença de outros homens, ou melhor, de outros rostos humanos. Embora não fosse cristão, Bukowski ou seu personagem Chinaski, só consegue explicar o terror de ter-se tão perto de outros homens usando o dispositivo da narrativa bíblica: o inferno.

Essas passagens literárias mencionadas demonstram como o escritor norte-americano manteve uma relação complexa com as várias representações sociais do contexto histórico no qual escreveu, apropriando-se delas à sua maneira, não só debochando e zombando de algumas práticas culturais mas, também, propondo um tipo de ação ao indivíduo contemporâneo diante da complexidade de seu tempo histórico. Dizer que nosso escritor apenas trabalha com estes conjuntos representativos de forma mimética, na sua acepção aristotélica de imitação do real,³⁹ é diminuí-lo intensamente. O que ocorre é a marcação clara de uma postura específica sobre os acontecimentos históricos vivenciados cotidianamente por ele, transformando esse universo em literatura viva e pulsante. Já vimos como se relacionou com as principais manifestações contraculturais de sua época fugindo de adesões coletivas, agora poderemos ver o que nos faz acreditar que Bukowski também flertou, em menor grau, com a cultura estabelecida.

1.3 – CHARLES BUKOWSKI E O *ESTABLISHMENT*.

Uma das singularidades de Charles Bukowski está assentada no fato de que, para nós, além de manifestar seu desinteresse quanto a algumas das expressões contraculturais, ele reproduziu, mesmo em menor medida, representações sociais e práticas culturais típicas da cultura estabelecida dos Estados Unidos da América. Essa cultura estabelecida é caracterizada entre outras coisas pela valorização da unidade familiar, a preponderância do patriarcalismo, sacralização das relações sociais e a crença no trabalho como critério de inclusão ou exclusão nos espaços sociais. Admitindo-se a ideia de que, no contexto histórico analisado, estas eram algumas das

³⁹ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 68.

características que davam feição à cultura dita oficial ou tradicional ou ainda estabelecida, seríamos facilmente levados a crer que a literatura *bukowskiana* seria diametralmente oposta ao *establishment*. Pois, esta é uma questão verdadeiramente sintomática e paradoxal para compreender o literato, há alguns indícios de que Bukowski assimilou, em algumas de suas obras, o interesse por discursos de tendência machista. Ao menos duas passagens respectivamente encontradas em *Notas de um velho safado* e *Cartas na rua* dão dimensão de quão presente está o machismo na produção literária do escritor. Analisar essas passagens nos permitirá inferir que apesar de desenvolver a escrita feroz e de crítica contundente ao *American way of life*, Charles Bukowski esteve longe de defender a igualdade de gêneros dentro da sua produção cultural.

Descompromissado com a luta pelos direitos iguais entre homens e mulheres em evidência na década de 1960, principalmente pelo desenvolvimento dentro e fora das academias e universidades do país de grupos feministas, não nos convence a ideia de que Charles Bukowski tenha sido sádico em sua escrita, desferindo ódio à imagem da mulher. Por outro lado, parece-nos que tais passagens de representação do machismo aparecem como forma de satirizar o feminismo,⁴⁰ assim como tantas outras correntes dos movimentos da contracultura estadunidense foram alvos do escritor. Ou seja, o feminismo é alvo de sua sátira e ironia sem exclusividade ou tratamento especial, provavelmente por estar associado a tantas outras reivindicações das quais Bukowski tratava com menosprezo. Escolhendo ridicularizar o movimento feminista, uma consequência possível é a legitimação do papel da mulher dentro da cultura estabelecida: mantenedora da casa, responsável pela procriação e educação dos filhos e dedicada ao marido. Portanto, é necessário analisar esta marca da literatura bukowskiana dentro desta complexidade, uma vez aludindo, com veracidade e sarcasmo, à busca pelos direitos iguais entre homens e mulheres, o que não significa que tal alusão qualifique-o como detrator da imagem feminina. Paga-se, entretanto, o preço por ser tachado de machista, à medida que o escritor dialoga ocasionalmente com a cultura estabelecida que tantas vezes o indignou, justamente ao decidir enfraquecer, por meio do discurso literário, o movimento social que se organizava historicamente em defesa da mulher, ou de um novo papel social para a mulher.

⁴⁰ BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. op. cit.

Cartas na rua, primeiro romance de Charles Bukowski, narrado em primeira pessoa – recurso linguístico comum em suas outras obras –, conta, através do humor e da tragédia, a vida adulta de homem que se torna carteiro quase que por acaso. É a primeira aparição do personagem Henry Chinaski, conhecido como seu alterego, que apareceria em tantas outras histórias do escritor inclusive em *Factótum*, já citado anteriormente. O livro foi escrito enquanto Bukowski trabalhava nos Correios dos EUA, em fins da década de 1960, e é, por este fato, um trabalho fortemente inspirado em situações bastante pessoais do literato, relacionadas ao seu emprego. Henry Chinaski é um adulto com grandes dificuldades de manter um relacionamento com qualquer pessoa. Inclusive as mulheres que se tornam suas namoradas veem-se incapazes de saberem lidar com a personalidade difícil de Hank, apelido de Henry, e vice e versa. Além de descrever, com humor e tragicidade, as relações afetivas quase sempre instantâneas, o romance trata da dificuldade de Hank manter-se num emprego de regras duríssimas e exigências quase desumanas de seus funcionários. Além disso, conta com muita ironia a maneira como um carteiro, supostamente um funcionário essencial do país, constrói sua relação com dezenas de cidadãos, normalmente tensas, conflituosas e sexuais, revelando, sarcasticamente, a mediocridade, alienação e imbecilidade de tais indivíduos.

Interessa-nos, neste momento, muito mais as passagens do livro que descrevem situações particulares entre o personagem principal e uma de suas namoradas para percebermos a forma pela qual o machismo, tão característico da cultura estabelecida, aparece na literatura bukowskiana:

Aí Betty arrumou um emprego de datilógrafa, e quando uma dessas parceiras arranja um emprego, você logo percebe a diferença. Continuávamos a beber toda noite e ela saía antes de mim de manhã, de ressaca. Agora ela ia ver com quantos paus se fazia uma canoa. Eu me levantava por volta das 10:30 da manhã, tomava um copo de café à vontade, comia alguns ovos, brincava com o cachorro, paquerava a jovem esposa de um mecânico que morava nos fundos, fazia amizade com uma *stripteaser* que morava em frente. Estaria no hipódromo lá pela uma da tarde, aí voltava com um troco, depois saía com o cachorro para o ponto de ônibus onde esperava por Betty. Era uma boa vida.

Aí, uma noite, a minha querida Betty, ao fim do primeiro copo, veio com esta:

- Hank, não agüento mais!
- Não agüenta o quê, baby?
- A situação.

- Que situação, garota?
- Eu trabalhando e você aí coçando. Todos os vizinhos pensam que eu sustento você.
- Pro inferno! Eu trabalhava e você ficava aí coçando.
- Isso é diferente. Você é homem, eu sou mulher.
- Oh, não sabia disso. Pensei que vocês fêmeas vivessem berrando por direitos iguais.
- [...]
- Eu só não quero que toda essa gente pense que eu estou sustentando você. Todos os vizinhos...
- Danem-se os vizinhos! O que importa o que eles pensam? Nunca ligamos! Além disso, *eu* estou pagando o aluguel. *Eu* estou comprando a comida! Consigo dinheiro nas corridas. Seu dinheiro é seu. Nunca foi tanto.
- Não, Hank, acabou. Não aguento mais!
Levantei-me e aproximei-me dela.
- Ora, vamos baby, você só está um pouco nervosa essa noite. Tentei agarrá-la. Ela me empurrou.
- Está bem, dane-se!, eu disse.
Voltei pra minha cadeira, terminei o drinque, tomei outro.
- Acabou, ela disse, não durmo com você nem mais uma noite.
- Está bem. Fique com sua buceta. Não é grande coisa (grifos no original).⁴¹

O diálogo, que prolonga-se por mais algumas linhas, evidencia nitidamente o término de um relacionamento devido a troca de funções sociais entre os cônjuges. O prolongamento da citação da fonte só é imprescindível para melhor contextualizarmos como se insinua a representação machista no texto literário. Neste momento do romance, o personagem principal Hank acaba de demitir-se devido a impossibilidade de continuar sujeitando-se às várias situações opressoras no trabalho dos Correios, optando por investir as poucas economias em corridas de cavalos nos hipódromos. Ao modificar sua rotina, gozando da comodidade da casa, sua companheira sente-se incomodada pela nova situação em função de toda a carga moralista advinda das representações sociais tipicamente pertencentes à cultura estabelecida daquele contexto histórico, ou seja, o suposto olhar corretivo da sociedade – neste caso, os vizinhos. Assim como a opção de Hank por manter-se em casa despreocupado em conseguir um novo emprego, regular e registrado, para então, ser reinserido dentro do jogo das relações sociais normatizadas. Esclarecido o contexto desta passagem do romance, o mais importante é notar a sutilidade com que Bukowski deixa escapar o machismo de Hank ao referir-se com ironia e certo menosprezo ao fato de a personagem feminina conseguir um emprego. Não apenas desqualifica tal ação, supondo uma mudança de comportamento de

⁴¹ BUKOWSKI; *Cartas na Rua*. op.cit., p. 41-42.

característica negativa, como também descontextualiza as reivindicações feministas àquela época, no momento em que ele dispara: “Pensei que vocês fêmeas vivessem berrando por direitos iguais”.

Se, por um lado, é possível entrever essa pequena dose de machismo como recurso para o desenvolvimento da trama e dos personagens, por outro, nesta mesma passagem, vemos como o escritor tão bem percebe as práticas culturais relacionadas à estrutura social na qual vive, por exemplo, o julgamento social e os universos da vida pública e privada. Na medida em que a personagem Betty sente-se desconfortável em seu universo privado a partir do julgamento público, personificado por seus vizinhos, percebe-se como a normatização das relações sociais públicas reguladas pelas instituições sociais a partir de discursos e representações afeta as práticas de vivência dentro das casas. Bukowski não somente está consciente desta prática reguladora como apropria-se dela em seu texto literário, subvertendo-a e criticando-a, através, novamente, de Hank: “Danem-se os vizinhos! O que importa o que eles pensam? Nunca ligamos”.

Quando apontamos a relação tensa que caracteriza a obra de Charles Bukowski, sendo um indivíduo contracultural mas, também, assimilando uma ideia do *establishment*, esta passagem do livro *Cartas na rua* é bem definidora da hipótese pronunciada. Esta tensão deve servir para confirmarmos a complexidade encontrada em qualquer texto literário que, sem a técnica imprescindível de fazer as perguntas certas ao texto escolhido pode levar-nos a uma interpretação falsa ou insuficiente.⁴²

Em um conto do livro *Notas de um velho safado*, Charles Bukowski narra a conversa entre dois amigos em uma certa noite. Anderson e Moss, um deles é professor de Harvard e o outro, perfurador de prensa, conversam sobre os últimos acontecimentos monótonos de suas respectivas vidas em um clima que insinua o desinteresse mútuo dos dois sobre alguns tipos de comportamento e relações sociais da sociedade em que vivem, entre eles o comportamento feminino e as relações conjugais entre homens e mulheres. Há de se lembrar, todavia, que esta coletânea de contos e crônicas, publicadas semanalmente em um jornal de Los Angeles entre 1968-69, deve ser analisada no contexto da grande efervescência dos movimentos contraculturais quando tais

⁴² STAROBINSKI, Jean. A literatura: O texto e seu intérprete. In: LE GOFF, Jacques NORA, Pierre. **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

manifestações tomaram proporções realmente grandes. Sentados em um apartamento, embriagando-se em cervejas, Anderson e Moss são personagens com características do escritor e, mais especificamente, parecem ter consciência de viver dentro de uma estrutura social falha, decadente e carregada de algum preconceito. Falam sobre suas experiências de forma sardônica como recurso para apresentar ideias.

Neste conto, sem título, os dois personagens principais demonstram a frustração diante da maneira como costuma funcionar o relacionamento entre homens e mulheres e, além disso, a frustração de sentirem-se frequentemente desassistidos pela atenção feminina. O resultado desta frustração é a análise do par de amigos sobre o comportamento “natural” da mulher e o modo de pensar feminino:

eles chupavam suas cervejas. eram dois velhos amigos nos seus 35 com trabalhos monótonos. Anderson tinha se casado uma vez e se divorciado uma. duas crianças em algum lugar. Moss casara duas vezes, divorciara duas. um filho em algum lugar. Era um sábado de noite no apartamento de Moss.

Anderson jogou uma garrafa de cerveja vazia pelo ar descrevendo um grande arco. aterrissou em cima de outras numa enorme cesta de lixo. “você sabe”, disse ele, **“alguns homens nunca se dão bem com mulheres. a coisa toda me parece um tremendo saco, e quando termina você se sente como se tivesse realmente fodido”**. “tá tentando ser engraçado?”

“você sabe o que eu quero dizer: logrado, roubado no troco. As calcinhas ali no chão com apenas uma discretíssima manchinha de merda do verão nelas e ela dirigindo-se lentamente para o banheiro, vitoriosa. você se deita lá olhando pro teto com sua carne flácida e fica imaginando que diabo isso significa, **sabendo que você vai ter que ouvir sua ladainha vazia pelo resto da noite...**e eu tenho uma filha também. humm, escuta, você acha que eu sou vitoriano, viado, ou o quê?”

“qué isso, cara. sei o que você quer dizer. você sabe, isso me lembra certa vez na casa dessa mina, que eu conhecia apenas muito de leve e que um amigo me tinha mais ou menos recomendado. apareci com uma garrafa e escorreguei uma nota de dez na mão dela. não era de se jogar fora e saquei que não ia ter nenhuma intimidade espiritual, nada dessa coisa de espírito. eu me conduzia sentindo-me relativamente livre, olhava pro teto, me esticava, e esperava que ela fizesse a sua corrida ao banheiro (grifos nossos).⁴³

Nesta passagem do conto já é notável a forma como Charles Bukowski, através de seus personagens, insinua uma suposta maldade feminina sobre os homens ao atestar

⁴³ BUKOWSKI; Charles. *Notas de um velho safado*, op. cit., p. 69-70.

que, inevitavelmente, “alguns homens nunca se dão bem com as mulheres”. Este fato, para o personagem Anderson ocorre devido ao pouco interesse que as mulheres despertariam nos homens quando a relação conjugal não estivesse resumida ao ato sexual, ou seja, não se limitariam só às experiências conjugais cotidianas mas principalmente, e com grande sarcasmo do autor, após a relação sexual onde a mulher não teria nada mais a oferecer a não ser “ouvir sua ladainha vazia pelo resto da noite”. Bukowski cria uma trama em que as relações entre homens e mulheres só podem ser desastrosas e desinteressantes sem dar nenhum indício de que tal fracasso, decorra em algum momento, da figura masculina. Ao contrário, parece ser a mulher a grande responsável por fazer sentir o homem enganado, “logrado, roubado no troco”. Em outra passagem do mesmo conto, mais adiante, Anderson e Moss criam uma teoria sobre a relação conjugal entre homens e mulheres, relacionando-a com o funcionamento da sociedade:

Moss foi até o refrigerador e trouxe mais duas cervejas. sentou-se e estourou mais duas.

“ah, buceta”, disse ele. “estamos falando como garotos de quinze anos. eu simplesmente não consigo mais chegar *lá* desse jeito, eu simplesmente já não consigo mais saltar através de todas essas brechas entediadas, usar de todas essas pequenas sutilezas. há homens que simplesmente possuem um certo toque natural. penso em Jimmy Davenport. cristo, ele era tão vaidoso que chegava a dar nojo, mas as mulheres o amavam. um monstro horrível de pessoa. depois que acabava de fodê-las costumava ir aos seus refrigeradores e mijar nas tigelas de salada e nos pacotes abertos de leite, em todos os lugares possíveis. ele achava isso muito divertido. depois ela aparecia e se sentava, os seus olhos ardendo de amor pelo bastardo. ele me levava junto nas casas de suas namoradas pra me mostrar como é que ele fazia, e até me arrumava alguma coisa de vez em quando, e é por isso que eu estava lá e via. **mas parece que as mulheres mais bonitas sempre vão com os merdas mais hediondos, as mais óbvias tapeações.** ou será que estou apenas com ciúmes, será que minha visão está distorcida?”

“você está certo, homem. as mulheres amam o falso porque ele mente muito bem.”

“bom, então, presumindo que isto seja verdade – que a fêmea procria com o falso -, então isso não destrói uma lei da Natureza? – que os fortes se casam com os fortes? que espécie de sociedade isso nos dá?”

“as leis da sociedade e as leis da natureza são diferentes. nós temos uma sociedade não-natural. é por isso que estamos próximos de sermos mandados para o Inferno. **intuitivamente a fêmea sabe que o falso sobrevive em nossa sociedade e é por isso que ela o prefere.**”

ela está apenas interessada em sustentar a criança e cuidar que ela se desenvolva com segurança.”

“então você está querendo dizer que foi a fêmea que nos trouxe à beira do inferno onde nos encontramos hoje?”

“a palavra para isso é ‘misógino’”(grifos nossos e no original).⁴⁴

Esta parte do conto é crucial quanto à maneira pela qual Bukowski propõe a partir de seus personagens masculinos, uma representação social machista sobre os desejos e anseios femininos dentro da sociedade dos EUA na década de 1960, reforçando em grande parte a ideologia do *American way of life* que, por sua vez, pensou o papel social da mulher como procriadora e dona de casa. Já dissemos introdutoriamente que esta ideologia vinculou-se à ordem capitalista naquele país, bem como à sua respectiva cultura estabelecida. Ao desenvolver personagens que compreendem o caos social sob o argumento da perversidade feminina sobre a figura do homem, afinal “foi a fêmea que nos trouxe à beira do inferno que nos encontramos hoje”, Charles Bukowski reproduz discursos seriamente relacionados ao *establishment* não só estadunidense, mas também, ocidental. Por outro lado, Bukowski não deixa de brincar com seu próprio preconceito já que seus personagens reconhecem ser, naquele momento, misóginos e, em outra parte do conto, admitem sarcasticamente que são “dois velhos solitários colocando a culpa nas mulheres...”⁴⁵ ou como o faz Anderson “na realidade nós somos mesmo uma dupla de merdas”.⁴⁶ Se, durante a construção e progressão do conto, é notável o aparecimento de imagens que alimentam a prática machista, o desfecho da pequena história ilumina o leitor atento sobre a solidão desses personagens bem como o vazio em que são lançadas suas lamúrias sobre a imagem feminina. Ou seja, paradoxalmente, ao descobrir e utilizar o sistema de pensamento caracterizado como machista, neste breve conto, Bukowski parece duvidar do seus próprios personagens, ou deseja brincar com seu leitor, uma vez que as palavras difamatórias apregoadas por eles só teriam significado dentro de um mundo minúsculo – o apartamento – habitado apenas pelos próprios homens.

E, então? Reprodutor da cultura estabelecida ou escritor da contracultura? A nossa hipótese de que a literatura bukowskiana representaria a tensão entre estes dois

⁴⁴ BUKOWSKI; Idem, p. 72-73.

⁴⁵ BUKOWSKI; Idem, p. 74.

⁴⁶ Idem.

grandes conjuntos e sistemas de representações sociais nos parece sustentável, porque da mesma forma que possui características semelhantes a alguns escritores da geração *beat*, também podemos encontrar, na respectiva literatura, pequenos elementos que reforçam práticas e discursos típicos do *establishment*. Mesmo reconhecendo essa tensão ou complexidade quanto ao *status* da obra de Charles Bukowski, sua imagem continua a ser a de um *outsider*, do literato marginal e escritor dos subalternos. E, muito provavelmente, tal imagem mostra-se verossímil porque a grande parte de seus textos e objetos literários foram inspirados nas contradições de um sistema capitalista decadente e que, sob a fantasia do *American dream*, tentou esconder toda a sujeira e podridão da sociedade dos Estados Unidos da América naquele momento do pós-guerra. Nossa pretensão para o próximo capítulo é demonstrar, fonte após fonte, a literatura bukowskiana não reivindicadora, mas submergida dentro do universo da beleza marginal.

CAPÍTULO II – CHARLES BUKOWSKI E LITERATURA DE CONTRAVENÇÃO

2.1 – A POESIA BUKOWSKIANA E A DESMISTIFICAÇÃO DO *AMERICAN WAY OF LIFE*.

O que fazemos neste capítulo é analisar a poesia e a prosa de Charles Bukowski a partir não só dos conceitos teorizados por Roger Chartier mas, ao mesmo tempo, pensando o texto literário como interventor, um discurso que propõe uma determinada ação. Há, nesta postura, um elemento essencial e que, para nós, potencializa e legitima nossa posição teórica, ao relacionar a História e a Literatura: o da condição da literatura para além de sua função mimética, ou seja, de uma outra condição mais complexa pautada na ação da escrita, intervenção e (re)invenção de práticas culturais. Como nos diz o historiador Daniel Faria:

Por exemplo, uma questão complementar ao problema mimético refere-se ao estatuto propriamente retórico do texto literário, no sentido de um discurso que se dirige à pluralidade dos leitores, que intenta a produção de efeito público, construindo subjetividades não apenas no sentido de interpretação da realidade, mas também no estabelecimento de formas de ação. Ou seja: da literatura como acontecimento ela mesma, do texto como evento, devir – e não retrospectiva do que já foi feito. Ao tratá-lo como documento, dificilmente o historiador pensa o texto literário como estratégia de intervenção no mundo, como tentativa de incitação e choque, como discurso participante das polêmicas de um certo tempo.⁴⁷

Com esta passagem do estudo de Daniel Faria fica claro seu incômodo com a função mimética da literatura, entre os aristotélicos, na produção historiográfica. O que lhe permite reivindicar uma alternativa mais densa e frutífera para a historiografia literária. Segundo o autor, o texto literário deve ser visto como um acontecimento histórico, evento, fato, lugar de produção de subjetividades relacionadas a formas de ação. A literatura deve ser encarada, então, como um discurso que intervém na realidade, que a modifica e que é, também, constituída por ela.

⁴⁷ FARIA, Daniel. Quando os poetas se despediram da felicidade: Baudelaire e Dostoiévski criticam as utopias. In: **História: Questões e Debates**. Ano 23, n. 44. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2006, p. 71.

Todas essas características atribuídas por Faria à concepção de literatura nos obrigam a detalhá-las um pouco mais. Inicialmente, compreender o discurso literário como um acontecimento histórico é tornar evidente que o autor que o compõe e a escrita que é utilizada para dar forma a tal discurso não estão soltos no espaço. Ao contrário, um literato faz parte de seu contexto histórico específico e está, a todo o momento, produzindo releituras dos códigos sociais que circulam na sociedade. Portanto, ele está no real, relaciona-se com outros indivíduos, circula pelos espaços da cidade ou do campo e absorve, desta convivência, elementos de criação que possibilitarão a construção de uma narrativa. Essa narrativa, por sua vez, só pode ser materializada a partir de uma linguagem comum, compreendida pelos leitores e que poderá reforçar os códigos sociais ou subvertê-los, condenará utopias ou reafirmará ideologias. O texto literário é, pois, conectado a uma ampla rede de relações históricas e sociais que antes de posicioná-lo como mero discurso fantasioso devemos, por outro lado, vislumbrá-lo como espaço narrativo dotado de materialidade.⁴⁸

É esta visão materializada da literatura que nos permite deslocar sua condição de mimese, de repetição do real, de complemento do que já é conhecido para outra de produtora da realidade, de sentidos, subjetividades e ações. A narrativa literária produz formas de ação que interferem no mundo material e imaterial do seu leitor, estabelece novos comportamentos entre os sujeitos e circula na forma de livro pelos espaços públicos e privados. Essa circularidade cultural, da forma como a concebe o historiador Carlo Ginzberg, ou seja, “o influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica”,⁴⁹ é característica das práticas de leitura e escrita. Como, então, olharmos para uma obra literária e nos conformarmos em investigar, apenas, o que há de representação mimética em sua estrutura? Repetimos: essa abordagem é uma possibilidade, mas está longe de ser a ideal numa historiografia literária relevante. Vejamos como o escritor norte-americano, através de sua produção artística, criou representações sociais e estabeleceu, a partir de seu respectivo texto literário, uma posição específica quanto ao contexto histórico em que viveu.

Charles Bukowski vinha tentando publicar suas histórias desde os anos 1940, tendo conseguido pouco sucesso na década seguinte, e se tornado notório nas revistas e

⁴⁸ ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier – a força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2011.

⁴⁹ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das letras, 1987. p. 21.

jornais *underground* somente a partir dos anos 1960.⁵⁰ Construiu uma obra literária vertiginosamente crítica sobre a estrutura social na qual estava inserido e sobre como o *American way of life* permanecia um sonho distante para muitos. A ideia de Bukowski era a de que se a América fosse um brilho ou sorriso para alguns, para muitos outros ela não deixava de ser um corredor escuro e frio:

e andei pelo saguão escuro
onde estava a senhoria a
a execrar-me e, por fim,
a mandar-me para o inferno,
balançando seus braços gordos, suados
e gritando
gritando pelo aluguel
porque o mundo pregara uma peça
em nós dois.⁵¹

Esse mundo a que Bukowski se refere é com toda certeza a sociedade estadunidense representada por este escritor como algo bem diferente e diametralmente oposto às representações condensadas no jeito americano de viver. Diferente porque neste poema, publicado entre 1960-61, na revista *Targets*, a América não é a terra dos sonhos e conquistas, mas o deprimente saguão escuro de uma pensão pobre. A América não é a beleza da atriz hollywoodiana simbolizada por Marilyn Monroe, mas a senhoria sem escrúpulos de braços gordos e suados.

O poema acima aponta para o fato de que, por trás do sorriso gracioso e sensual de Marilyn Monroe, existe uma tragédia velada, representada na vida e no cotidiano de muitos sujeitos que, apesar da obstinação, andaram ao largo do sonho americano. O olhar desse escritor, na maior parte de sua produção, esteve mais atento à tragicidade da vida humana que era velada devido ao ritmo frenético das transformações econômicas e à quantidade considerável de novidades tecnológicas que brotavam com mais frequência. Por exemplo, os aparelhos televisivos tornaram-se mais acessíveis devido à queda de seu preço no mercado de consumo a partir de 1949⁵² e pelo trabalho árduo da propaganda midiática ao definir padrões de vida que se referissem ao conjunto de representações sociais associados ao desenvolvimento do capitalismo nos EUA, ressaltando, neste caso, o papel da família como formadora do bom caráter do

⁵⁰ SOUNES, Howard. **Charles Bukowski**: vida e loucura de um velho safado. op. cit.

⁵¹ BUKOWSKI, Charles, apud, SOUNES; Idem, p. 58.

⁵² SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 79.

indivíduo, o trabalho assalariado imprescindível para a busca da satisfação pessoal e, entre outros, a sensação de liberdade de escolha apoiada em um governo justo e democrático.

Um panorama bem elaborado do cotidiano e das novas formas de comportamento que passaram a vingar no transcurso da última grande guerra e, principalmente, das décadas que se seguiram, é descrito pelo historiador Nicolau Sevcenko:

A alteração no padrão de comportamento das pessoas imposta pela preeminência das máquinas, das engenharias de fluxos e do compasso acelerado do conjunto, como seria inevitável, acaba também provocando uma mudança no quadro de valores da sociedade. Afinal, agora os indivíduos não serão mais avaliados pelas diferenças que tornam única a sua personalidade. Não há tempo nem espaço para isso. Nessas grandes metrópoles em rápido crescimento, todos vieram de algum outro lugar; portanto, praticamente ninguém conhece ninguém, cada qual tem uma história à parte, e são tantos e estão todos o tempo todo tão preocupados, que a forma prática de identificar e conhecer os outros é a mais rápida e direta: pela maneira como se vestem, pelos objetos simbólicos que exibem, pelo modo, pelo tom com que falam, pelo seu jeito de se comportar.⁵³

O que escondia, portanto, a tragicidade tão bem percebida por Charles Bukowski era uma sociedade cada vez mais devotada à aparência, ao *slogan*, à publicidade, aos sonhos artificiais, o ritmo acelerado imposto pela modernidade desde o século XIX se tornava mais impactante, o crescimento industrial e as máquinas cada vez mais rápidas impuseram ao sujeito moderno a necessidade de ser rápido e ágil. Agilidade, rapidez, progresso, sucesso, conquistas, vitórias, realização, conforto, liberdade; todas essas palavras foram transformadas em matéria-prima para o influente mercado da publicidade que não teve dúvidas de que a vitória do capitalismo sobre o comunismo não se daria somente no confronto direto mas dentro das próprias fronteiras. O poder da publicidade potencializado com a popularização da televisão era espantoso e foi responsável muitas vezes por reforçar o imaginário sobre a URSS e o comunismo. Era comum a criação de pôsteres⁵⁴ que representassem, a partir de fotografias ou desenhos gráficos, o padrão de vida pautado naqueles sonhos artificiais. Numa sociedade cuja função da comunicação se tornou essencial para a elaboração de valores sociais que

⁵³ SEVCENKO; Idem. p. 63-64.

⁵⁴ Cf. SEVCENKO; Idem.

assegurassem a ideia de que os EUA era o lugar onde repousava a liberdade, democracia, a possibilidade real de concretização dos sonhos pessoais, a linguagem foi largamente utilizada como instrumento ideológico. A indústria artística, principalmente através do cinema hollywoodiano, era espaço ideal para construção de personagens simbolizadores desses valores.

Se havia uma tragédia da vida humana muito clara e perceptível aos olhos de Charles Bukowski, como gosta de representar através dos rostos derrotados nos hipódromos e nas almas frustradas sentadas em bancos imundos de bares ainda mais imundos, essa mesma tragédia manteve-se ausente dos pôsteres, jornais e revistas de grande circulação nos EUA. Mas isso não é estranho se pensarmos que a “Guerra Fria” foi, especialmente, um conflito mediado pela visão que uma superpotência preservava sobre a outra, ou seja, a indústria da comunicação não poderia jamais no contexto de uma disputa ideológica entre duas grandes nações, produzir imagens e discursos que destoassem dos valores idealizados pelo capitalismo, imagens e discursos capazes de fragilizar os ideais de liberdade e democracia, por exemplo. A contribuição da análise da obra literária bukowskiana é problematizar a homogeneização dos desejos, sonhos, comportamentos, representações e práticas, a própria noção de liberdade tão propagada e que tanto reivindicava o mercado publicitário e o grupo social que o controlava:

e depois de dez horas
de trabalho pesado
depois de trocar insultos
sobrevivendo a escaramuças
com aqueles não calmos o bastante para
suportar
partimos
ainda novos

montamos em nossos velhos
automóveis para
ir para casa
para beber metade da noite
para brigar com nossas mulheres

para voltar na manhã seguinte
para tocar adiante
...
aquelas paredes imundas e descascadas
o som das sondas e
das lâminas
as faíscas

éramos um bando

naquele balé da morte
éramos magníficos
dávamos a eles
mais do que nos pediam
ainda assim
não lhe dávamos
nada.⁵⁵

Escrever contra esse tipo de homogeneização dos desejos dos cidadãos estadunidenses, produzida pela indústria da comunicação, foi, simultaneamente, um elemento literário muito caro e precioso para Bukowski. Precioso porque se tornou recorrente dentro da produção literária que na virada da década de 1960 para 1970 ganhou uma incontestável notoriedade entre os principais poetas e romancistas contemporâneos a ele. Caro, porque muito antes dessa notoriedade tal elemento literário parecia ser buscado dentro de sua própria vida:

quando minhas mãos pálidas
deixarem cair a última caneta
em um quarto barato
eles vão me achar lá
e nunca saberão
meu nome
minha intenção
nem o valor
da minha fuga.⁵⁶

O poema foi publicado no periódico *The Outsider*,⁵⁷ no início da década de 1950. Neste período, as propagandas que engendrava e reforçava a imagem da sociedade estadunidense como a terra da liberdade, das casas confortáveis, dos eletrodomésticos com belos *designers*, da família feliz, dos belos jardins, esse tipo de propaganda já se encontrava em plena circulação. Em contrapartida, o poema de impressionante força escrito por Bukowski em pouquíssimas linhas remete à subjetividade de um personagem-narrador cuja esperança por dias melhores é menor que o próprio desejo de matar-se “quando minhas mãos pálidas/ deixarem cair a última

⁵⁵ BUKOWSKI, Charles, apud, SOUNES; op. cit., p. 44

⁵⁶ Idem; p. 59-60.

⁵⁷ SOUNES, Howard. **Charles Bukowski**: vida e loucura de um velho safado. op. cit.

caneta”. O poema se anuncia de forma trágica: um velho solitário morto no quarto. Um velho que não colhendo os frutos do *American way of life* em sua plena maturidade prefere o suicídio ao sonho americano. A fuga, como o próprio poema nos diz, talvez não seja mais do que o desejo do personagem de se afastar dessa atmosfera artificial e dos sonhos frustrados que lhe cercavam. O suicídio metaforizado pela fuga e o valor contido neste processo nos faz pensar como Charles Bukowski enxergava com pessimismo a condição humana na modernidade, especialmente, na sociedade do seu país. Escapam dessa composição todos os ideais nutridos pela propaganda massificada. Escapa a casa de imponente jardim substituída por qualquer quarto barato do subúrbio, escapa a família feliz substituída pela solidão de um velho; ao invés de referências ao progresso e reconhecimento social, encontramos frustração e anonimato “e nunca saberão/ meu nome/ minha intenção”. As características sombrias presentes nesse poema serão recorrentes em muitos outros trabalhos de Bukowski e podem ser compreendidas como elementos fundamentais de um discurso literário contestador da estrutura social sobre a qual surge e, ainda, evidencia os limites da bipolaridade ideológica nas manifestações artísticas. Pois, apesar da poesia e prosa de Charles Bukowski proporem, como ação, a dissolução ou o enfrentamento do *American way of life*, isso não o lança diretamente a uma identificação com o comunismo. Como dissemos no capítulo anterior, esse escritor não poupou críticas às representações da ideologia comunista que, em menor grau, também circulavam pelos espaços sociais.

Ao criticar a ideologia do *American way of life*, o escritor norte-americano o fazia em várias vertentes, entretanto, uma de suas preferências eram as representações construídas sobre a figura dos chefes e patrões de fábricas e empresas, normalmente destacados na literatura bukowskiana como representações perfeitas da lógica do sistema capitalista baseada na busca exasperada pelo lucro. Tendo passado boa parte de sua juventude trabalhando em fábricas e lojas de comércio para manter-se enquanto não conseguia sucesso com a própria produção literária,⁵⁸ Charles Bukowski conhecia muito bem como aconteciam as relações entre patrões e empregados. Num poema escrito na primeira metade da década de 1960, o escritor constrói versos que poderiam facilmente ser encarados como versos de um literato vinculado à esquerda política, rótulo do qual Bukowski não só procurou afastar-se mas também detestava:

...os dias dos

⁵⁸ Idem.

chefes, homens covardes
com mau hálito e pezões, homens
que parecem sapos, hienas, homens que andam
como se não houvesse o ritmo, homens
que pensam ser inteligente contratar e despedir e
lucrar, homens que possuem esposas gestadeiras
como possuem 60 acres a serem semeados
ou exibidos ou defendidos dos
incompetentes, homens que o matariam
porque são loucos e explicam que
é a lei, homens que ficam de frente para
janelas de 10 metros e não veem nada,
homens com iates luxuosos que podem navegar
mundo afora e ainda assim não sair de seu
mundinho, homens que são como caracóis, como enguias, como
lesmas, e ainda piores...

e nada garante seu último salário
no porto, na fábrica, no hospital, na
indústria de aviões, na galeria barata, na
barbearia, no emprego que você não queria
mesmo.
imposto de renda, doença, servidão, braços
quebrados, cabeças quebradas – todo o estofo
à mostra como em um travesseiro velho.⁵⁹

Longe de ser um escritor de esquerda, tão pouco o poema nos permite dizer que Bukowski contentava-se com a ordem capitalista em pleno desenvolvimento naquele contexto histórico e tornava-se cada vez mais arraigada no mundo do trabalho daquela sociedade. Este é um poema que descreve a sensação de repugnância do autor quanto aos chefes e donos de fábricas e pequenas lojas justamente pela maneira como agem nos espaços de trabalhos típicos do modo de produção capitalista, ou seja, onde se observa uma relação desigual – às vezes, desumana – entre proprietários e empregados.

Este espaço social específico, o mundo do trabalho, tornou-se objeto literário recorrente nos textos literários do escritor, apresentando-se, inclusive, como grande inspiração criativa para Bukowski. Tanto no *Cartas nas ruas* e *Factótum*, por exemplo, a narrativa é construída muitas vezes dentro deste universo, evidenciando sua preferência por construir retratos das relações sociais ali em jogo. Se por um lado, a ideologia do capitalismo em pleno funcionamento e as práticas culturais e representações sociais da cultura estabelecida engendraram, nas primeiras décadas que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial, a ideia de que a América era o lugar

⁵⁹ BUKOWSKI, Charles, apud, SOUNES; op. cit., p. 82-83.

das realizações e dos sonhos, da busca pela felicidade, do sucesso, da geração de empregos. Portanto, o poema acima citado deve ser interpretado numa direção oposta, ou seja, o que se seguiu após as experiências traumáticas das grandes guerras do século XX foi a manutenção da ordem social já desenhada anteriormente, baseada na divisão das classes sociais, dominação dos meios de produção e altos níveis de desigualdade social.

O poema de forte conotação política só pode ser analisado mediante o entendimento dos padrões e valores que norteavam as relações, os discursos e as práticas culturais em vigor na sociedade capitalista dos Estados Unidos da América. Sociedade esta onde as relações de produção acontecem tão rapidamente que se tornou mais difícil conhecer os indivíduos além do que eles vestem ou aparentam ser:

Ou seja, a comunicação básica, aquela que precede a fala e estabelece as condições de aproximação, é toda ela externa e baseada em símbolos exteriores. Como esses códigos mudam com extrema rapidez, exatamente para evitar que alguém possa imitar ou representar características e posição que não condizem com sua real condição, estamos já no império das modas. As pessoas são aquilo que consomem. O fundamental da comunicação – o potencial de atrair e cativar – já não está mais concentrado nas qualidades humanas da pessoa, mas na qualidade das mercadorias que ela ostenta, no capital aplicado não só em vestuário, adereços e objetos pessoais, mas também nos recursos e no tempo livre empenhados no desenvolvimento e na modelagem de seu corpo, na sua educação, e no aperfeiçoamento de suas habilidades de expressão. Em outras palavras, sua visibilidade social e seu poder de sedução são diretamente proporcionais ao seu poder de compra.⁶⁰

O poema e as poesias de Charles Bukowski que citamos até aqui em nenhum momento reforçam ou procuram legitimar este tipo de sociedade de aparências e fluxo constante de consumo e investimentos financeiros. Esta pequena parte da obra bukowskiana não só se posiciona contra este tipo de estrutura social onde os sujeitos são aquilo que compram e consomem, mas também, propõe uma determinada ação política da literatura sobre seus leitores, neste caso caracterizada pela indignação e repúdio contra aqueles que representariam cotidianamente este tipo de estrutura social: os patrões e os senhorios.

⁶⁰ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. op.cit.

Los Angeles, cidade do estado da Califórnia, foi a cidade que mais apareceu na obra literária do escritor. Ali desenvolveu-se a maior indústria cinematográfica do mundo e representava, entre muitas outras coisas, o lugar perfeito para simbolizar as benesses do capitalismo: as praias, as belas mansões de enormes jardins, palmeiras longas e esverdeadas que davam um tom naturalista à cidade, modelos novos de automóveis circulando pelas ruas com seus tetos solares, pessoas bronzeadas e de pele bonita e parques aquáticos. Todos esses elementos criaram sobre Los Angeles, através do mercado publicitário, um símbolo do êxtase por integrar uma nação onde as pessoas eram independentes, bem-sucedidas e possuíam capital suficiente para usufruir de tantas opções de lazer. São muitos os exemplos que encontramos na literatura bukowskiana que desmistificam este tipo de cenário ou símbolo de consumo cultivado pelas propagandas publicitárias. Um deles é um poema publicado em um livro de poesias no ano de 1968 pela editora *Black Sparrow Press*:

eu saí do emprego de novo
e a polícia me parou
por passar um sinal vermelho na Serrano Ave.
minha mente estava longe
e eu fiquei em cima de umas folhas
tornozelos encobertos
e mantive a cabeça virada
para eles não sentirem muito o cheiro de
bebida
e paguei a multa e fui para o meu quarto
achei uma bela sinfonia na rádio,
uma dos russos ou almães,
uma dos caras lúgubres
mas eu ainda estava só e com frio
e fiquei acendendo cigarros
e liguei a calefação
e lá no chão
vi uma revista com minha foto
na capa
e fui até lá e a peguei
mas não era eu
porque o passado já era
e o presente é puro *ketchup* (grifo no original).⁶¹

Neste trabalho é essencial perceber a Los Angeles do escritor, bastante diferente daquela dos cartões postais onde os dias ensolarados criam uma atmosfera de paraíso tropical. Diferentemente, Bukowski inicia o poema autobiográfico quebrando a

⁶¹ BUKOWSKI, Charles, apud, SOUNES; op. cit., p. 98-100.

representação da cidade californiana como um lugar de oportunidades e sucesso, já que o personagem narrador acaba de demitir-se ou ser demitido do emprego. Ao fim do poema, o narrador faz alusão à necessidade de ligar a calefação de seu quarto para proteger-se do frio o que nos leva a supor uma Los Angeles em pleno inverno. Não são as praias e os parques aquáticos que resplandecem neste poema de Charles Bukowski, mas a solidão da residência e as sinfonias clássicas de notas sombrias. Outro elemento fundamental neste poema aponta para outra crítica sob uma diferente ótica ao *American way of life*. Trata-se do próprio comportamento do indivíduo dentro da sociedade capitalista normatizadora e corretiva. O poema não se limita apenas à crítica de determinada representação da cidade de Los Angeles e à menção aos desempregados como também cria e valoriza um tipo de indivíduo transgressor, figura recorrente, também, em outros trabalhos. Este tipo de interpretação é possível porque Bukowski cria um personagem narrador que pouco importa-se em dirigir bêbado e desrespeitar as leis básicas de trânsito.

Em 1946, uma revista do estado da Filadélfia chamada *Matrix* publicou três trabalhos de Charles Bukowski, dois poemas e um conto:

Rex era um homem forte
Que bebia como um peixe
E parecia um bicho roxo.
Casou com três mulheres
Até achar a certa.
E gritavam atrás de gim barato,
Eram desamparados
E contentes.
e temiam o senhorio.
Ela gritava muito
E ele ouvia entendiado,
E a acalmava com as palavras certas.
E lá vinha ela de novo.
Era uma vida boa.
Suave e opulenta como rosas no verão.⁶²

Aqui a história de Rex é curiosa sob muitos aspectos se a contextualizarmos dentro da sociedade normatizadora, corretiva e sob grande influência da moral cristã ocidental, a sociedade capitalista do pós-guerra nos EUA. Mais uma vez o personagem principal do poema é do gênero masculino e, como em grande parte de sua obra, este personagem segue o modelo de não identificar-se, por exemplo, com regras

⁶² Idem; p. 38.

matrimoniais, condutas sociais “adequadas”, padrões de bom comportamento. Esse tipo de personagem que normalmente aparece na obra bukowskiana também não pode ser interpretado como uma referência ao indivíduo idealizado pela propaganda das benesses do modo de produção capitalista, ou seja, aquele que se assemelha a um líder e provedor da unidade familiar baseada nos preceitos da moral cristã.

Rex, no plano literário do escritor, remete-nos ao modelo de vida ou comportamento social indigesto e desafiador de práticas normatizadoras que atuariam sobre as próprias vidas dos indivíduos neste tipo de estrutura social: uma sociedade que, entre 1945-69, vivia uma disputa de representações sociais reforçadas pelas respectivas práticas culturais legitimadoras e que gerou um cenário sujeito a inúmeras formas de apropriação por parte de seus participantes. A apropriação do escritor desse cenário parece ser marcada por um posicionamento que desafia as imagens produzidas tanto por parte das manifestações contraculturais e, sobretudo, pelas imagens geradas por uma cultura estabelecida empenhada em normatizar as relações sociais no sentido de melhor classificá-las e controlá-las. O que torna Rex uma imagem literária destoante dos pressupostos e regalias do modo de produção capitalista é aquilo que compõe, no plano literário, sua vida particular e pública: dois casamentos fracassados e outro fora do cenário romantizado construído pelo *American way of life*, uma vez que “Ela gritava muito” e Rex “ouvia entediado”. O personagem principal e sua terceira esposa estão longe de ser, por exemplo, a representação da comunhão cristã ou, ainda, o sujeito capitalista, independente e livre pois “temiam o senhorio”. O próprio Rex, “que bebia como um peixe” simboliza um tipo “incomum” dentro das sociedades normatizadoras, o do alcóolatra inveterado e viciado em bebidas normalmente entrevisto a partir do estereótipo da marginalidade, da exclusão, da impossibilidade de encaixar-se nas conveniências sociais.

É crucial a subjetividade construída por Charles Bukowski sobre seus personagens, pois mesmo desamparados no jogo das relações sociais em que participam, não deixavam de ser “contentes”. Se por um lado, a terceira esposa de Rex não lhe sossegava os ouvidos ao passar o dia aos berros deixando-o entediado, por outro, todas estas discussões e desacertos significavam uma “vida boa”. Ao supor ou sugerir certa maturidade aos personagens, e, principalmente, não construindo-os a partir dos desejos e anseios da cultura estabelecida, Bukowski propõe aos seus leitores diferentes tipos de representações sociais e práticas culturais não contidas na ideologia

do *American way of life*. A poesia bukowskina tornou-se parte de um discurso produzido pelo escritor que procura situar-se entre as tensões de sua época, marcando uma posição específica e autoral capaz de intervir na estrutura social contemporânea à obra do literato. As outras partes deste discurso literário que temos tratado estão na redação da prosa, dos contos e romances publicados pelo escritor e que poderão também encorpar nossa análise.

2.2 - *FACTÓTUM* E O TEXTO LITERÁRIO COMO ALEGORIA E POSSIBILIDADE.

Pensar a literatura como possibilidade de conversão de subjetividades construídas por literatos em elementos subjetivos adquiridos ou apropriados por leitores é outra característica originada da relação entre a história e a literatura:

Ao se eleger a produção literária como documento histórico, deparamo-nos com a discussão da literatura como fonte histórica, visto que esse material, ao transitar entre ficção e realidade, permite-nos uma re-leitura dos aspectos e das semelhanças da realidade vivida numa temporalidade passada, mas também gera muita discussão sobre sua validade como fonte para a pesquisa histórica [...]. A possibilidade da utilização da literatura como documento histórico foi possível graças ao debate historiográfico que se seguiu a partir dos anos 1960, problematizando novos temas e objetos, e inserindo-os no campo das paixões e não somente das racionalidades, buscando análises que privilegiavam os sentimentos e as sensibilidades na *re-construção* da história (grifo nos originais).⁶³

Semelhante a Daniel Faria, Cristiane da Silveira valoriza a condição da literatura como fonte histórica ao apontar sua utilidade nos estudos relacionados ao mundo dos sentimentos e das sensibilidades humanas. A obra literária estaria, portanto, autorizada a servir como instrumento de investigação das paixões do homem. Essa afirmação está articulada com o debate epistemológico da história entre os anos 1960-70, momento em

⁶³ SILVEIRA, Cristiane da. Entre a História e a Literatura: A identidade nacional em Lima Barreto. In: **História: Questões e Debates**. Ano 23, n. 44. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2006, p. 117.

que foi possível rediscutir, de maneira renovada, a relação entre história e literatura. Em outro momento da introdução ao mesmo estudo, aprofunda e problematiza a pertinência dessa relação:

Questionar onde realmente estão os cruzamentos entre a história e o romance ficcional constitui-se tarefa complicada. No entanto, acreditamos que por meio da literatura o historiador possa alcançar uma distensão maior entre os limites de ambos e contribuir para amplitude da construção histórica, privilegiando os sentimentos dos sujeitos que procuraram refletir sobre o momento vivido, a partir das possibilidades de vivências pessoais e de seus contemporâneos [...]. o cruzamento entre história e literatura possibilita uma maior flexibilidade para se pensar a história e os vários elementos constituintes de sua (*re*)construção, pois entendemos não existir uma única visão dos objetos em análise, mas perspectivas que podem apontar diferentes estilos de representação [...]. neste sentido, torna-se importante destacar o fato de que a produção da obra literária está associada a seu tempo, refletindo em suas narrativas *angústias* e *sonhos* de agentes sociais contemporâneos à sua criação e mesclando elementos de ficção e de possíveis realidades existentes no momento da criação literária. Dessa forma, a obra de ficção lida com ações sonhadas, com sentimentos compartilhados, com intermediação entre o real e as aspirações coletivas. A obra literária constitui-se, assim, parte do mundo, das criações humanas, e transforma-se em relato de um determinado contexto histórico-social (grifo nos originais).⁶⁴

Nesta citação, Silveira avança em sua compreensão sobre o sentido da literatura para os historiadores. Para ela, o cruzamento entre os dois discursos permitiria um alargamento do conceito de história, que deixaria de ser apenas um estudo das formas materiais e objetivas da vida humana e passaria, também, a ser uma área do conhecimento ocupada com a análise das subjetividades, imaterialidades e sentimentos que permeiam a vida social de uma determinada época. Isso seria possível, a partir de um estudo que levasse em consideração as forças representativas dos personagens de uma obra literária, encarando-as como possibilidades da realidade.

A chave para assimilar o raciocínio da autora é a aceitação de que uma obra literária não surge fora de um contexto histórico, pelo contrário, é o resultado de vivências partilhadas ao longo de um tempo e que são expressas de forma alegórica no texto artístico. A alegoria, portanto, deve ser entendida como uma categoria de representação dos valores humanos que poderá ser decifrada pelo historiador interessado em problematizar os imaginários sociais de uma época.

⁶⁴ SILVEIRA, op. cit., p. 119.

Alegoria e possibilidades devem fazer parte do repertório do pesquisador em história interessado numa análise da literatura como documento histórico. O conceito de **alegoria** exerceria a função de decodificar as imagens literárias e as mensagens do autor analisado, e o conceito de **possibilidade** fundamentaria a relevância da investigação ao considerar o discurso literário na condição de texto criador de comportamentos:

Era uma distribuidora de revistas, e ficávamos na mesa de expedição, verificando se os pedidos coincidiam em quantidade com o que estava marcado nas faturas. Então assinávamos a fatura e empacotávamos o pedido para remessa intermunicipais, ou separávamos as revistas para que fossem distribuídas pelo caminhão de entrega local. O trabalho era fácil e monótono, mas os empregados estavam sempre num constante estado de tensão. Estavam preocupados com seus empregos. Havia uma mistura de jovens e mulheres, e não parecia haver nenhum tipo de fiscal. Depois de várias horas, começou uma discussão entre duas mulheres. Era algo sobre as revistas. Enquanto empacotávmos revistinhas, alguma coisa deu errado do outro lado da mesa. Com o progresso do bate-boca as mulheres foram se tornando violentas.

- Olhem – eu disse -, essas revistas não valem a pena nem ser lidas, quanto mais que vocês briguem por elas.

- Tudo bem – disse uma das mulheres -, nós sabemos que você se acha bom demais para este trabalho.

- Bom demais?

- Sim, essa sua atitude. Você acha que a gente não reparou?

Foi quando eu aprendi, pela primeira vez, que não bastava que você *fizesse* seu trabalho. Era preciso mostrar interesse, se possível até paixão por ele (grifo no original).⁶⁵

Publicado em 1975, quando as manifestações contraculturais e toda a efervescência de contestações contra o modelo capitalista de sociedade começavam a arrefecer, o segundo romance de Charles Bukowski retrocedia algumas décadas para narrar a vida de um jovem aspirante a escritor que percorreu o país com o desejo de melhor conhecê-lo. Henry Chinaski é um sujeito de vinte e pouco anos, descrente em relação às instituições de poder e pessimista quanto à humanidade. Não suportando, por muito tempo, os sub-empregos pelos quais transitava, restava sempre a Chinaski a expectativa do deslocar-se, de apostar na sorte de mover-se e recomeçar. Ambientado na década de 1940, entre os últimos momentos da Segunda Guerra Mundial e os anos que se seguiram ao seu término, Charles Bukowski construiu um personagem autobiográfico⁶⁶ que simbolizava a figura de um *outsider* em uma estrutura social

⁶⁵ BUKOWSKI, Charles. **Factótum**, op. cit., p. 13.

⁶⁶ SOUNES, Howard. **Charles Bukowski**: vida e loucura de um velho safado. op. cit.

organizada a partir de leis, regras e costumes sociais que para o personagem significava formas de controle sobre os sujeitos.

A citação acima é importantíssima, pois nos permite perceber alguns dos elementos literários utilizados por Charles Bukowski neste livro para compreendermos sua crítica ao *American way of life*, principalmente nos espaços sociais do trabalho onde Bukowski enxergou, com bastante clareza, a discrepância entre o discurso elitista de progresso e as respectivas práticas de materialização de tal discurso. Os primeiros elementos literários que dali é possível reter e ajudam a compor o restante da obra são o tipo de trabalho descrito, ou seja, um subemprego, a relação entre os empregados ou entre empregados e os patrões – destacadas em outras passagens do romance – e os discursos que legitimam ou reforçam as práticas de trabalho em funcionamento.

De fato, o romance está estruturado sobre uma gama de subempregos que o protagonista do livro consegue empregar sem fixar-se, entretanto, em nenhum deles por tempo razoável. Isso explica a dificuldade do personagem Chinaski em manter-se subordinado a um determinado tipo de relação trabalhista não somente com os respectivos patrões, mas com os próprios companheiros de trabalho. Na passagem acima, nota-se como o personagem da trama contextualiza o espaço do trabalho em que se encontra, o tipo de trabalho ali executado e como os empregados se relacionavam uma vez que eles “estavam sempre num constante estado de tensão” devido à preocupação com seus empregos. Ao referir-se ao trabalho como fácil, monótono e tenso, Charles Bukowski nos dá o indício de que o emprego numa distribuidora de revistas intermunicipal assemelha-se bastante ao tipo de trabalho reelaborado pelas teorias capitalistas de organização do trabalho em fábricas, por exemplo, onde os empregados possuem uma função específica e única no processo de fabricação dos produtos, aperfeiçoando-se somente numa tarefa no conjunto da produção fabril, o que lhe davam a sensação de estarem fazendo um trabalho fácil, pois era repetitivo e monótono, porque não era dinâmico. Este tipo de descrição sobre o funcionamento e as características dos trabalhos será recorrente no transcorrer da obra e evidencia o interesse do literato em escrever sobre as rotinas dos empregados e desempregados de seu país talvez como forma de desmascarar o discurso capitalista ao reportar-se aos EUA como o lugar das oportunidades e da ascensão social. Essa atmosfera dos subempregos frequentemente marcada por um estado de tensão originado pelo temor de tornar-se um desempregado é substancial para a projeção de uma subjetividade dos personagens bukowskianos,

indivíduos fustigados pela rotina pesada e desinteressante de seus respectivos empregos, mergulhados no vício do álcool, vítimas das instituições de controle da ordem capitalista, casamentos fracassados e a propensão em apostar o que lhes sobram de sanidade na ilusão de desfrutar do *American way of life*.

Mas há ainda uma outra consideração relevante a ser ponderada sobre a passagem que temos analisado que é a do funcionamento dos discursos ou representações sociais que atuam dentro dos espaços de trabalho descritos por Charles Bukowski. Ao mencionar que pela primeira vez aprendeu que em uma sociedade capitalista o trabalhador não apenas deve trabalhar ou empregar-se, mas, também, gostar ou mesmo apaixonar-se pelo seu respectivo trabalho, Chinaski permiti-nos perceber que as relações entre empregados e trabalhadores não ocorrem apenas no nível da divisão do trabalho cada qual operando sua tarefa no processo de produção capitalista, mas, por outro lado, essa relação estende-se até o nível dos discursos que legitimam ou regulam tais práticas trabalhistas. Ou seja, aquele que ocupa um lugar dentro do processo de produção de bens não apenas deve executar de forma satisfatória sua respectiva função como precisa, sobretudo, demonstrar o interesse em fazê-lo. Esta constatação é fundamental se quisermos pensar na articulação entre os conceitos fundamentais de Roger Chartier de representações sociais e práticas culturais na medida em que um reforça ou outro, originando assim uma certa maneira de posicionar-se no mundo. Ademais, nos permite também compreender que as formas de controle social operam, principalmente, a partir da constituição de parâmetros ou modelos de comportamentos aprovados ou não por aqueles que, enquanto grupo social dominador, administram as instituições sociais segundo seu lugar social de destaque na escala hierárquica. Ao estabelecer modelos comportamentais, esse grupo social elitista que detém grande parte dos meios de produção, além da propriedade, constrói, segundo seu interesse, uma dada maneira de postar-se ou executar o trabalho e que, de alguma forma, signifique o respeito pelo tipo de estrutura social em funcionamento.

Se é recorrente um grupo social específico manter o controle sobre as mais variadas atividades humanas em relação a outros grupos sociais, Bukowski propõe, a partir de seu texto literário, uma maneira de agir e intervir, mesmo que isto signifique tornar-se desempregado:

Trabalhei por três ou quatro dias ali, então, na sexta-feira, fomos pagos pelo exato número de horas que tínhamos trabalhado. Os

envelopes amarelos que nos deram continham uma série de verdinhas, além dos centavos devidos. Dinheiro de verdade, nada de cheques.

O motorista do caminhão chegou um pouco antes, perto do final do expediente. Sentou-se sobre uma pilha de revistas e fumou um cigarro.

- Sim Harry – ele disse para um dos empregados – recebi um aumento hoje. Dois dólares a mais.

Na saída, parei para comprar uma garrafa de vinho, depois fui para meu quarto, tomei um gole e desci as escadas para ligar para o emprego. O telefone tocou por um longo tempo. Finalmente, o sr. Heathercliff atendeu. Ele ainda estava por lá.

- Sr. Heathercliff?

- Sim?

- É o Chinaski.

Sim, sr. Chinaski?

- Quero um aumento de dois dólares.

- Como?

- Isso mesmo. O motorista do caminhão ganhou um aumento.

- Mas ele está conosco há dois anos.

- Preciso de um aumento.

- Nesse momento, estamos lhe pagando dezessete dólares por semana e o senhor vem me pedir dezenove?

- Exatamente. Vou receber ou não?

- Não podemos oferecer isso.

- Então me demito.

E desliguei.⁶⁷

A ação do texto literário que queremos destacar é relativo à subjetividade do personagem Chinaski que se solidifica dentro do universo literário, mas que provoca em seus leitores a imagem de uma postura possível de ser adotada. Neste caso, Henry Chinaski mostra-se um indivíduo questionador e possuidor de uma linguagem sarcástica e irônica capaz de levar às últimas consequências sua posição quanto às desigualdades de valorização da produção individual dentro dos espaços de trabalho.

Ao demitir-se da distribuidora de revistas intermunicipal, Henry Chinaski sai em busca de um novo trabalho e parece mais uma vez não se adequar ao parâmetro comportamental que se espera de um trabalhador subordinado. Agora trabalhando em um jornal da cidade, o personagem narrador descreve novamente um tipo de emprego

⁶⁷ BUKOWSKI, Charles. **Factótum**, op. cit., p. 13-14.

monótono, de fácil aprendizado, mas imerso em uma atmosfera que soa degenerativa para os empregados:

[...] Retornei à minha sala de trabalho e sentei. A sala estava cheia de pilhas e pilhas de placas de metal, e nessas placas havia gravações em zinco usadas para anúncios. Muitas dessas gravações eram usadas e reutilizadas. Havia também uma série de tipos: nomes de clientes e logotipos. O gorducho gritava “*Chinaski!*”, e eu ia até lá ver de que anúncio ou tipo ele necessitava. Frequentemente eu era mandado ao jornal concorrente para pegar alguns tipos emprestados. Eles também pediam alguns dos nossos. Era uma caminhada boa, e descobri um lugar numa ruela traseira onde se podia beber um copo de cerveja por um níquel. Não havia muitas chamadas do gordo, e esse lugar passou a ser meu ponto cativo. O gordo começou a sentir minha falta. A princípio, contentou-se a me dar uns olhares afiados. Até que certo dia me perguntou:

- Por onde andava?
- Fui atrás de uma cerveja.
- Esse é um trabalho para um estudante.
- Não sou um estudante.
- Terei de dispensá-lo. Preciso de alguém que esteja aqui sempre que for necessário.

O gordo me levou até o Belger, que parecia mais cansado do que nunca.

- Esse é um trabalho para um estudante, sr. Belger. Receio que esse não seja o homem indicado. Precisamos de um estudante.
 - Tudo bem. – disse Belger.
 - O gordo se afastou.
 - Quanto lhe devemos? – perguntou Belger.
 - Cinco dias.
 - Certo, leve isso aqui até o caixa.
 - Escute, Belger, aquele velho é nojento.
- Belger suspirou.
- Diabos, e acha que eu não sei?
- Fui até o caixa (grifo no original).⁶⁸

A literatura compreendida como alegoria e possibilidade de vir acontecer ao construir possíveis realidades e subjetividades que podem ser assimiladas por seus leitores ou porque foram inspiradas pelo olhar do escritor sobre as relações que compartilhou ao longo da sua trajetória de sujeito social é a chave interpretativa mais propícia para pensarmos a relevância de mais uma passagem do romance *Factótum*, pois aqui, novamente, é possível o personagem principal da trama discorrer sobre a monotonia vazia do trabalho que exerce e, ainda mais essencial, propor formas transgressivas que desarticulem as regras e convenções rígidas que operam o cotidiano

⁶⁸ BUKOWSKI, Charles. *Factótum*, op. cit., p. 15-16.

dos subempregos. Neste caso, Bukowski constrói um herói que vislumbra, na bebida ou no espaço do bar, uma tática ou “maneira de fazer” que desconstrói ou reverte estrategicamente o modelo disciplinador de manter o trabalhador dentro do seu espaço de trabalho.⁶⁹

2.3 – *FACTÓTUM* E AS TÁTICAS DE SUBVERSÃO CONTRA A IDEOLOGIA DOMINANTE.

Ao chegar em Nova Iorque, depois rodear algumas outras cidades dos Estados Unidos da América, o personagem Henry Chinaski consegue um novo emprego em uma fábrica de biscoitos caninos onde o ritmo alucinante do trabalho era ainda mais difícil de suportar para alguém que não se acostumava com o trabalho numa distribuidora de revistas ou em um jornal local:

O expediente na fábrica de biscoitos caninos ia das quatro e meia da tarde à uma da madrugada.

Deram-me um avental branco encardido e luvas grossas de lona. As luvas estavam gastas e furadas. Podia ver meus dedos brotando do tecido. Recebi o treinamento de um elfo desdentado, cujo olho esquerdo era coberto por finas veias azuis.

Estava naquele trabalho havia dezenove anos.

Tomei meu lugar. Um apito soou, e as máquinas entraram em ação. Os biscoitos caninos começaram a se mover. A massa recebia o formato e então ia para pesadas fôrmas de metal, com pontas de ferro.

Peguei uma bandeja, coloquei-a no forno atrás de mim. Voltei-me para frente. Ali estava a próxima fôrma. Não havia como retardar o processo. O único momento em que paravam de chegar era quando a máquina emperrava. Não acontecia muito. Quando ocorria, o elfo logo dava um jeito.

As chamas do forno se erguiam a cinco metros de altura. A parte interna era como a roda de um barco a vapor. Cada compartimento comportava doze fôrmas. Quando o responsável pelo forno (eu) havia enchido um dos compartimentos, acionava um dispositivo com o pé que fazia a roda girar, expondo o novo compartimento vazio.⁷⁰

O recurso literário usado para descrever o novo emprego é o humor, uma das características mais comuns no texto literário bukowskiano, e isto é, no mínimo,

⁶⁹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.

⁷⁰ BUKOWSKI, Charles. *Factótum*, op. cit., p. 37.

interessante, pois trata-se de uma representação do cotidiano duro e, às vezes, nefasto em que se encontravam a grande porcentagem dos trabalhadores estadunidenses na década de 1940, expondo, com sarcasmo, os detalhes de um tipo de trabalho que sugava espírito e fisicamente o quadro de empregados. Outra referência importante desta passagem do livro é a exatidão ao descrever o funcionamento das linhas de montagem como organização do processo de produção capitalista que se tornaram comuns com a disseminação do fordismo, não somente dentro dos EUA mas também em outros países.⁷¹ Em um trabalho que se assemelha ao próprio inferno quando “as chamas do forno se erguiam a cinco metros de altura”, a visão de Chinaski sobre o novo emprego só poderia ser pessimista e odiosa se a nova experiência era apenas pior que as anteriores. A rotina tornava o trabalho na fábrica ainda mais exaustivo e difícil, o modelo fordista de linhas de montagem praticamente enlouquecia seus operadores que, por sua vez, só mantinham alguma sanidade porque daquilo dependiam para continuar integrados ao sistema. Porém, se Chinaski compreendia que a dor e a exaustão originavam-se do ritmo de trabalho imposto por regras disciplinares de produção capitalista, por outro lado, passou a subverter tais regras adotando taticamente uma prática que, para nós e para o personagem, soa transgressora:

As fôrmas eram pesadas. Um homem podia cansar de levantar apenas uma delas. Se você chegasse a pensar em fazer esse serviço por oito horas, erguendo centenas de fôrmas, não conseguiria nem começar. Biscoitos verdes, biscoitos vermelhos, biscoitos amarelos, biscoitos azuis, biscoitos vitaminados, biscoitos de vegetais.

Nesses tipos de trabalho um homem cansa. Vai a um estado de exaustão superior à fadiga. Diz coisas loucas e luminosas. Fora de mim, amaldiçoei e disse asneiras e piadas e cantei. O inferno se encheu de gargalhadas. Até mesmo o elfo riu de mim.

Trabalhei ali por várias semanas. Chegava sempre bêbado. Não fazia diferença; eu estava no emprego que ninguém queria. Após uma hora em frente ao forno, eu ficava sóbrio. Minhas mãos estavam cheias de bolhas e queimaduras. A cada dia, sentava-me na cama, morrendo de dor, e estourava as bolhas com alfinetes que esterilizava com fósforos. Certa noite, estava mais bêbado do que o de costume. Recusava-me a alimentar o forno.

- Chega – eu lhes disse.

O elfo ficou em choque.

- Como vamos dar conta do trabalho, Chinaski?

⁷¹ Cf: HOBSBAWM. op. cit.

- Ah.
- *Fique conosco só por esta noite!*

Dei-lhe uma gravata. Suas orelhas ficaram vermelhas.

- Seu pequeno verme - eu disse.
Então o soltei (grifo no original).⁷²

A bebida apresenta-se outra vez como o elemento transgressor das normas disciplinares empreendido pelo personagem principal da trama. É o consumo do álcool a maneira pela qual Chinaski consegue suportar não só o processo de produção exaustivo e desumano de biscoitos caninos como as próprias relações que se dão no espaço do trabalho. Difícil não inferir, também, sobre a intenção de Bukowski em brincar com a relação extravagante e incoerente entre a fabricação de um produto ou material tão dispensável e o desgaste humano para fabricá-lo. O literato percebeu que, em uma sociedade baseada no consumo massificado, o homem comum ou subalterno, vinculado a subempregos, tornou-se menos importante que o aperfeiçoamento da dieta canina. Para ironizar esta percepção que reforçou os sentimentos contrários do literato quanto ao progresso da humanidade, Bukowski criou dentro do texto literário uma vingança pessoal ao fazer seu personagem narrador demitir-se durante o funcionamento da linha de montagem. O desespero de seu gerente de produção ao implorar “*fique conosco esta noite!*”, ironicamente, evidencia quão precioso é o trabalhador comum dentro da estrutura de produção mesmo quando não valorizado.

Nestas primeiras análises do romance *Factótum*, temos priorizado as passagens que refletem o posicionamento de Charles Bukowski quanto às relações de trabalho na conjuntura histórica de transição dos últimos anos da Segunda Guerra Mundial para o que veio a ser chamado na historiografia de “Guerra Fria”. Se os EUA evoluíram e desenvolveram a capacidade de dominação tecnológica no cenário mundial, reforçando o pensamento de que seriam eles a maior potência do mundo bem como a sociedade a servir de exemplo, não é verdade que este exemplo possa ser tirado das vidas oriundas da classe social menos abastada.

Tantos outros exemplos de descrição de tipos de trabalho compõem a estrutura narrativa do romance, frequentemente reforçando as complexas relações entre os empregados e patrões, a rotina árdua dos trabalhadores e o sentido da exploração

⁷² BUKOWSKI, Charles. *Factótum*, op. cit., p. 38.

econômica de uma classe social sobre outra. É, portanto, uma obra que marca uma posição específica e que, em seu conjunto, propõe um sentido literário comum sobre algo.⁷³ Dentro do universo literário da obra, destaca-se a sedução do escritor em criticar as representações sociais e práticas culturais que poderiam ser facilmente assimiladas como vinculadas ao *American way of life*. A forma pela qual o autor se apropria dessas representações e práticas é singular, pois ao desqualificá-las, reinventa ou cria outros tipos de representações e práticas que, no corpo textual de *Factótum*, referem-se ao próprio comportamento transgressor adotado pelo personagem principal, Henry Chinaski. Afinal, ele embriaga-se para suportar as horas de trabalho nas fábricas ou em distribuidoras de revistas ou, ainda, porque demite-se durante o curso fundamental do processo de produção de um determinado produto. Perceber essas inter-relações é, ao mesmo tempo, demonstrar como pode funcionar a relação entre literatura - enquanto fonte e objeto histórico - e a história adotando-se, por exemplo, a estrutura de pensamento de Roger Chartier.

São os comportamentos adotados por Henry Chinaski e partilhados com outros sujeitos a ele ligados que nos interessa momentaneamente para identificarmos melhor a resposta de Charles Bukowski ao conjunto de representações sociais que não lhe atrai, antes as repudia. É comum encontrarmos, nesta obra literária, inúmeras situações em que o personagem narrador comporta-se como um legítimo *outsider* não somente em relação à classe social dominante, mas também, às outras classes sociais, bastando lembrar que o *establishment* não é um conjunto representativo partilhado apenas por um grupo social, mas um conjunto de representações, operações e práticas que ocorrem em todo o tecido social, penetrando nos mais variados espaços de atuação.

Uma das melhores passagens do romance, para mapearmos o comportamento de Chinaski diante dos espaços sociais pelos quais circula, marcando uma posição específica - que, para nós, soa como a formulação, elaborada pelo escritor, de uma subjetividade capaz de criar uma representação social sobre o indivíduo na sociedade capitalista - é quando o personagem principal emprega-se numa loja de autopeças e, ao conhecer outro funcionário da empresa, passa a compartilhar com ele a postura de um transgressor das normas disciplinadoras que atuam sobre o espaço do trabalho. Essa postura ou tática de transgressão é caracterizada pelo interesse comum entre os dois

⁷³ Cf. STAROBINSKI. op. cit.

personagens em acompanhar e realizar apostas nos páreos do hipódromo, lugar social de lazer recorrente entre os objetos literários do escritor que concebia tal espaço privilegiado para perceber o funcionamento da excitação e da frustração humana.

Finalmente fui contratado por um atacado de autopeças. Ficava na Flower Street, nas imediações da Eleventh Street. Vendiam peças em promoção na frente e todo o tipo de peças para distribuidores de lojas. Tive que me humilhar para conseguir o trabalho – disse a eles que gostava de pensar no meu emprego como uma segunda casa. Isso os agradou.

Trabalhava de balconista. Também percorria meia dúzia de lugares na vizinhança e apanhava peças. Era uma oportunidade de dar uma circulada.

Certo dia, durante meu horário de almoço, percebi que um rapaz, um chicano, olhava para os prognósticos diários do turfe com grande inteligência e intensidade.

- Você aposta nos cavalinhos? – perguntei.
- Claro.
- Posso dar uma olhada no seu jornal?

Olhei as entradas. Devolvi-lhe o jornal.

- [...] - A que horas é a última corrida em Hollywood Park? – perguntou.
- Às cinco e meia.
- Saímos daqui às cinco.
- Podemos tentar. My Boy Bobby vai ganhar.
- Para nossa sorte.
- Quer me acompanhar?
- Claro.
- Fique atento ao relógio. Às cinco em ponto, partimos.

Faltando cinco minutos para as cinco, nós dois trabalhávamos o mais próximo possível da saída. Meu amigo, Manny, olhou para o seu relógio.

- Vamos roubar dois minutos. Quando eu começar a correr, me siga.⁷⁴

O desejo pela aposta é tão intenso que, para Chinaski e Manny, qualquer mínima possibilidade de alcançar a última rodada no hipódromo seria suficiente para fazê-los burlar, mesmo que minimamente, as regras do trabalho. Compartilhar esse tipo de aventura e pequenas transgressões é muito mais que somente um argumento para o desenvolvimento da narrativa. Ao contrário, Charles Bukowski traduz o anseio de

⁷⁴ BUKOWSKI, Charles. **Factótum**, op. cit., p. 85-86.

sujeitos marginais em transpor a monotonia da rotina do subemprego, a necessidade humana de correr riscos tal como o próprio princípio de qualquer tipo de aposta ou sentir a adrenalina de desvirtuar-se dos costumes; para esses dois protagonistas o que está em jogo é a capacidade de manter a excitação pela vida, romper regras e conveniências, serem cúmplices na arte de (re)fazer as operações cotidianas.

Essa cumplicidade entre os dois personagens do romance duraria por mais algum tempo, principalmente porque as apostas nos páreos estavam dando bons resultados aos dois e porque a notícia sobre essas aventuras espalhara-se entre os outros funcionários da empresa. Cada vez mais interessados em estudar as probabilidades do dia que estar a serviço monotonamente esperando por um comprador de peças, Chinaski e Manny criaram, dentro do espaço de trabalho, um pequeno circuito de apostas onde eram responsáveis pelo pagamento, no hipódromo, dos colegas de serviço, sempre através do elaborado esquema de roubar os últimos dois minutos da carga horária na loja de autopeças. O novo “emprego” tornou-se tão importante que:

O pessoal das arquibancadas acostumou a ver nossa corrida pelo túnel, esperando por ela a cada tarde. Eles nos acenavam e balançavam seus prognósticos, e os aplausos pareciam crescer à medida que passávamos em direção aos guichês de aposta.⁷⁵

Este tipo de postura em que um ou dois trabalhadores de uma determinada empresa deixam de dedicar-se ou concentra-se nos seus empregos para desenvolverem dentro do próprio espaço de trabalho outras estratégias de comportamento e, neste caso, estratégias relacionadas às apostas legais em hipódromos é que nos faz pensar na intenção de Charles Bukowski em projetar um personagem que pareça desvinculado do conjunto de representações sociais que formam uma cultura que se estabelece ao longo do tempo e em um espaço específico. Está claro que em *Factótum* isto acontece justamente pelo próprio sentido literário da obra, ou seja, escrever sobre a vida da marginalidade, dos desocupados, subempregados, apostadores, sobre as desventuras, dissabores, vidas arruinadas, relações de poder desiguais, sobre os desajustados e as diferenças de classes sociais. Bukowski o faz marcando uma posição sólida sobre um conjunto homogêneo de ideologias a que se opõe, criando outras representações, propondo outras práticas culturais e estratégias de sobrevivência. Mas é claro que, consciente de como funcionam as relações de poder dentro da sociedade estadunidense

⁷⁵ BUKOWSKI, Charles. *Factótum*, op. cit., p. 90.

ao fim da Segunda Guerra, não poderia construir um personagem iludido ou ingênuo. Chinaski parece ser bastante ciente de como opera o sistema em que está mergulhado, restando-lhe ao menos a habilidade de transgredir as práticas normatizadoras e o poder de indignar-se:

Segui ali por duas semanas, recebendo os contracheques. Então, na manhã de uma quarta-feira, Mantz parou no centro de um corredor próximo ao seu escritório. Ele fez um sinal com a mão para que eu me aproximasse. Ao entrar em seu escritório, Mantz foi se sentar do outro lado da mesa.

- Sente-se Chinaski.

No centro da mesa havia um cheque, a face voltada para baixo. Puxei o cheque sem virá-lo ao longo do tampo de vidro, e, sem olhar o valor, guardei-o na minha carteira.

- Você sabia que iríamos demiti-lo?
- Chefes nunca são um mistério.
- Chinaski, você sabe que vem fazendo corpo mole há mais de um mês.
- Um cara dá o melhor de si e é isso que recebe em troca.
- Você está longe de dar o melhor de si, Chinaski.

Olhei para os meus sapatos por um tempo. Não sabia o que dizer. Então o encarei.

- Eu lhe dei meu *tempo*. É tudo o que tenho pra oferecer, é tudo o que um homem tem a oferecer. E pelo quê? Para ganhar um dolarzinho chorado e quinze centavos por hora.
- Lembre-se que você implorou por esse emprego. Você disse que essa aqui era sua segunda casa.
- ...meu tempo para que você possa viver em sua mansão lá no alto do morro e o pacote completo que vem com isso. Se alguém perdeu alguma coisa nesse negócio, nesse acordo... esse alguém fui eu. Está entendendo? (grifo no original).⁷⁶

A indignação que exala da postura de Chinaski, após perceber sua imediata demissão, demonstra esta outra marca do texto literário bukowskiano em relação ao universo social que presencia e participa. Parece-nos que escrever literariamente sobre os marginais e os trabalhadores encaixados em subempregos é não homogeneizar tal representação literária. Se Bukowski percebeu que a divisão de classes sociais era tão presente quanto o próprio ato de respirar, o escritor percebeu também que a marginalidade não era composta por indivíduos iguais em seus respectivos posicionamentos e posturas na sociedade em que viviam.

⁷⁶ BUKOWSKI, Charles. **Factótum**, op. cit., p. 93-94.

Ler atentamente a prosa de Charles Bukowski é estar ciente de que o literato não escreve ingenuamente sobre seus objetos literários mais comuns, ou seja, ele produz uma escrita que opera sobre uma tensão imaginária, ora formulando personagens conscientes do movimento social o qual integram, ora formulando tipos fictícios bestiais, tolos e mergulhados na indiferença de suas vidas. Daí ser possível ponderar que em *Factótum* não somente encontramos passagens do livro que versam sobre a indignação de um personagem sobre seu *status* social e o que ele significa para os operadores do sistema capitalista, mas também, encontramos Chinaski indignando-se com sujeitos de seu próprio grupo social. Ao tomar o ônibus para Miami em busca de novas chances, na esperança de ser reconhecido por contos que regularmente enviava para revistas de pequena ou média circulação, Henry Chinaski encaminha-se para o Departamento de Emprego do Estado da Flórida para testar a própria sorte:

O atendente correu os dedos por um fichário. Puxou um dos cartões.

-Ah, temos aqui um emprego pra você.

- Sim?

Ele deu uma olhada.

- Trabalhador de saneamento.

-Como?

- Lixeiro.

- Não quero esse emprego.

Tive um arrepio ao pensar em todo aquele lixo, as ressacas matinais, os negros rindo de mim, o peso impossível dos latões, e eu botando os bofes para fora sobre cascas de laranja, borras de café, cinzas úmidas de cigarro, restos de banana e absorventes usados.

- Qual é o problema? Não é um serviço bom o suficiente para você? São quarenta horas por semana. E estabilidade. Para toda a vida.

- Você fica com esse trabalho e eu fico com o seu.

- Silêncio.

- Fui treinado para executar o meu serviço.

- É mesmo? Passei dois anos na faculdade. Isso é pré-requisito para coletar lixo?

- Bem, que tipo de trabalho você procura?

- Algo assim como ficar correndo os dedos pelo fichário.⁷⁷

⁷⁷ BUKOWSKI, Charles. *Factótum*, op. cit., p. 107-108.

Este tipo de conflito entre sujeitos da mesma classe social é tão comum quanto as claras descrições de confrontos entre sujeitos de grupos econômicos díspares já analisadas por nós, o que ajuda-nos com a hipótese de que Charles Bukowski interessava-se por essas micro relações de poder mais do que propriamente interessar-se por grandes movimentos históricos, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial ou o confronto ideológico entre Capitalismo e Comunismo. Sua linha de atuação são os pequenos e singulares conflitos que acontecem diariamente ao seu redor, participando diretamente deles e dali extraindo o material vital para sua escrita.

Manteve esta marca na maior parte de sua atividade literária e foi através deste caminho que criou, à sua maneira, sujeitos imaginados e possíveis com características próprias e que se repetiriam, conferindo-lhes um certo padrão de reconhecimento, um traço literário. Propomos até aqui duas hipóteses, uma que se refere à postura do autor ante as manifestações contraculturais e o *establishment*. Outra sobre a forma à qual o literato se opõe mediante uma representação do indivíduo e da sociedade gerada pela ideologia do *American way of life*. A terceira e seguinte hipótese é a de que construindo um traço literário reconhecido como seu, Charles Bukowski elaborou uma representação social distinta sobre os sujeitos sociais e o tempo histórico em que tais sujeitos e ele mesmo viveram. Essa distinção que apontamos é pura e simplesmente em decorrência de seus personagens centrais, ou seja, aqueles que, alegoricamente, representam uma subjetividade destoante dos modelos ou padrões sociais em maior evidência naquela conjuntura histórica. Portanto, torna-se relevante avançar mais detalhadamente nessas indicações e compreender os modos, os jeitos, as formas e os discursos que tornam esses personagens tão singulares.

CAPÍTULO III – A OBRA BUKOWSKIANA, O GROTESCO E A MODERNIDADE

3.1 – O REALISMO GROTESCO E SUA APARIÇÃO NA LITERATURA DO “VELHO SAFADO”.

Subverter-se em micro espaços; inverter a lógica das regras de comportamento e práticas normativas; utilizar táticas sociais de ressignificação, não apenas dos espaços sociais, mas também, dos códigos de conduta; desmistificar a aura que cerca as instituições sociais tais como a família, o casamento e a religião; propor novas e ressignificadas visões sobre o universo da marginalidade, entre tantas outras considerações, essas características que estão presentes e são recorrentes na obra e personagens bukowskianos, têm um caráter sociológico de análise do trabalho do literato. São elementos para uma abordagem histórico-sociológica que continuaremos a fazer ao longo deste capítulo, entretanto, articulada com outro viés interpretativo: o da estética do grotesco que produz, nos trabalhos literários de Bukowski, um impacto incontestável.

Como fazer essa articulação? E qual é sua positividade? Primeiro, a contribuição de um Mikhail Bakhtin⁷⁸ sobre o nascimento e desenvolvimento de uma tradição do grotesco na cultura popular europeia nos permite sugerir se Charles Bukowski retoma/continua ou não tal tradição no século passado. Além disso, a análise da estética de uma determinada obra de literatura deve ser concebida, também, como análise histórica e sociológica, uma vez que, a concepção daquela ou de outra tradição estética literária obedece a desejos, anseios e visões de mundo geradas no meio social, logo, dentro de grupos sociais que buscam afirmar ou contrariar tais desejos e anseios artísticos. Atribui-se positividade a uma análise deste nível, quando se pluralizam os sentidos das fontes estudadas ao aumentar seus respectivos significados e dizeres.

Se já citamos alguns teóricos que fundamentam nosso olhar histórico-sociológico sobre os personagens possíveis de Bukowski, é relevante apresentarmos que

⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec. 2013.

tipo de concepção estética utilizaremos para ressignificar o texto bukowskiano no momento de sua interpretação. Trabalharemos com noções gerais contidas na obra singular de Bakhtin sobre os aspectos e formas do realismo grotesco: o riso, a degradação e o corpo. Compreender esse universo particular de uma tradição estética pode lançar luz sobre o material que estamos analisando, possibilitando uma leitura mais esclarecedora do escritor estadunidense. Mas, por que consideramos a hipótese de Charles Bukowski estar, possivelmente, vinculado a uma tradição estética chamada de realismo grotesco por um intelectual russo? É simples, encontramos em diversas obras do “velho safado” (apelido do nosso escritor),⁷⁹ personagens e situações narradas de forma bizarra ou cômica, elementos essenciais do grotesco.

Uma personagem que aparece eventualmente em alguns contos do “velho safado”, revelando traços da estética literária do grotesco, é a puta de 130 quilos, gorda e suja.

a noite que a puta de 130 quilos apareceu eu estava preparado. ninguém mais estava preparado mas eu estava. por deus que ela era completa e terrivelmente gorda e não muito limpa também. donde diabos ela surgiu e o que queria e como tinha sobrevivido até agora era uma questão que você podia perguntar em relação a qualquer ser humano, e portanto nós bebemos e bebemos e rimos e eu me sentei junto dela, me apertei contra ela. fungando e rindo e arretando.

“baby, baby, eu podia te alcançar com uma coisa que iria te fazer chorar em vez de rir!”

“ah, hahahahaha, ha!”

“caralho, aposto que quando você caga as bochechas do teu cu encostam no chão, hein? e quando tu caga, baby, tu entope o encanamento por um mês, hein?”

“ah, hahahahaha, há!”

na hora de fechar nós saímos juntos eu 1 metro e 80 de altura e 75 quilos e ela 1 metro e 52 e 130 quilos. o ridículo e solitário mundo caminhava junto pela calçada. finalmente eu conseguiria uma foda melhor que nó de madeira.⁸⁰

“Terrivelmente gorda”, cômica, extravagante, ridícula e horripilante, esta personagem de Bukowski apresenta imagens físicas desproporcionais através de uma

⁷⁹ Cf. SOUNES.

⁸⁰ BUKOWSKI; Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 196.

linguagem informal e bruta. Há, nessa descrição inicial do conto, obscenidades, referências sexuais e escatológicas, recursos que podem ser considerados como constituidores do realismo grotesco tal qual define Mikhail Bakhtin:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indizível. É um conjunto alegre e benfazejo.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo (grifos no original).⁸¹

Duas referências substanciais, portanto, para o que Bakhtin denomina realismo grotesco são os princípios material e corporal, reconhecidos como elementos que provocam a volta do homem às suas raízes, à terra, ao estado de fertilidade e reprodução. Comilança e alcoolismo, feiura, degradação, renovação e excessos de toda natureza, todos esses fatores remetem à ideia de humanização do homem e à constituição de uma cultura popular.

Antes de se dizer que o “velho safado” é um autor de obscenidade gratuita ou um aficionado por excrementos, é mais sugestivo e coerente pensar o literato estadunidense a partir de uma tradição estética que teria consolidando-se no seio da cultura popular da Idade Média, como explica Bakhtin. Essa tradição possuiria como elementos fundamentais o princípio da vida material e corporal.

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra e Rabelais o *princípio da vida material e corporal*: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. Alguns batizaram a Rabelais como o grande poeta “da carne” e “do ventre” (Victor Hugo, por exemplo). Outros o censuraram por seu “fisiologismo grosseiro”, seu “biologismo” e seu “naturalismo”, etc. Os demais autores do

⁸¹ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 17.

Renascimento (Boccaccio, Shakespeare, Cervantes) revelaram uma propensão análoga, embora menos acentuada. Alguns a interpretaram como uma reabilitação “da carne” típica da época, surgida como reação ao ascetismo medieval. Às vezes, outros quiseram ver nele uma manifestação típica do princípio burguês, isto é, do interesse material do “indivíduo econômico”, no seu aspecto privado e egoísta (grifos no original).⁸²

Considerações específicas sobre Rabelais, à parte, nesta passagem, Mikhail Bakhtin procura definir os traços do grotesco naquele que acredita ser o maior representante desta tradição estética. Contextualizado historicamente no decurso da Idade Média – embora o grotesco não seja inerentemente um recurso literário medieval –, tomando-se como referência o escritor francês, o grotesco sofreria alterações no seu significado de ordem negativa, segundo o teórico russo, na Idade Moderna. Embora nosso trabalho não procure situar exatamente a posição de Charles Bukowski na linha temporal do desenvolvimento dessa estética, é nos imposta, pelo próprio conteúdo do texto bukowskiano, a necessidade de reconhecer, na obra do escritor norte-americano, a influência das imagens grotescas para a construção da narrativa literária e o sentido que daí é produzido.

Retomar o conto da puta de 130 quilos, permite-nos avaliar ainda mais quão grotesco podem ser as imagens literárias elaboradas por Bukowski, sem deixar de ressaltar que foram produzidas em contraposição ao conjunto de representações sociais contido na ideologia do *american way of life*.

subimos as escadas, de alguma maneira, apesar de que ela deu um tropeção e pensei que fosse derrubar toda a parede da esquerda.

nos despimos e eu subi em cima.

“jesus cristo!”, eu disse, “ vê se MEXE um pouco!”

aí ela começou a realmente a pular e rodopiar: ela girava muito bem, mas que giro, e em seguida pra cima e pra baixo e aí girava de novo. peguei o ritmo da rotação mas no pra cima e pra baixo fui arremessado pra fora da sela várias vezes. o que quero dizer é que o tombadilho vinha subindo sempre que eu o golpeava, e até aí tudo bem sob condições normais, mas com ela, quando eu golpeava, o tombadilho que subia, simplesmente me recocheteava completamente para fora da sela e várias vezes quase me joga pra fora da cama. recordo certa vez de quase agarrar uma coisa que lembrava uma **teta gigante**, mas era a coisa mais **horrível e indecente** e eu simplesmente

⁸² BAKHTIN. Mikhail. op. cit., p. 16.

me pendurei na lateral do colchão como um **percevejo faminto**, dei outra guinada pra frente e me atirei como uma espécie de cão de volta ao centro daqueles 130 quilos, afundando outra vez no centro daqueles “oh, hihihihhi,” e cavalgando e me pendurando, **não sabendo se estava fodendo ou sendo fodido**, mas aí a gente dificilmente sabe.

“que o Senhor esteja conosco”, cochichei em uma de suas **gordas, quentes e sujas** orelhas (grifos nossos).⁸³

A cena descrita reúne um punhado de fatores que compõe o universo do grotesco: a relação sexual (des)romantizada ou bestial, valorização da carne humana, linguagem obscena, corpos não higiênicos, componentes físicos desproporcionais e, principalmente, o teor cômico que permeia toda a narrativa destacada. A situação bizarra de um homem “golpeando” o “centro daqueles 130 quilos”, sem saber exatamente que mecanismo tosco era aquele já que permanecia a dúvida sobre se “estava fodendo ou sendo fodido”. A literatura de Bukowski, resgatando a estética do grotesco, produz, desta forma, um sentido anárquico, típico das imagens grotescas e assim revela a intenção de reduzir o homem ao seu estado natural de nascimento jogando-o ao extremo, ou o aproximando da morte. O que o grotesco intenta é produzir nos indivíduos a sensação de nivelamento social, quebra momentânea das desigualdades, lançar as formalidades no fosso e reduzir positivamente os homens às suas baixeiras; olhar, falar e usar sem regras os órgãos sexuais; dar-lhes sentido.

Se as imagens grotescas na Idade Média subvertiam as normas clericais, nos carnavais da praça pública com folias e fantasias, sexo, comidas e bebidas, linguagem chula e informal (todos iguais linguisticamente),⁸⁴ Charles Bukowski recoloca esta tradição ao apropriar-se dela à sua maneira, em seu tempo histórico e contra outras práticas normativas, mas que são elas oriundas daquelas produzidas pela institucionalização do cristianismo. É esse rebaixamento das coisas espirituais e do plano idealizado para o corpo e matéria que, segundo Bakhtin, marca definitivamente a estética do grotesco:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu

⁸³ BUKOWSKI; Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 197-198.

⁸⁴ Cf. BAKHTIN.

aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto como atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo* (grifos no original).⁸⁵

A tradição estética descrita e analisada por Bakhtin é aquela que, diante das regras e normas sociais de determinado tempo histórico, busca recuperar o homem em suas condições instintivas e primitivas, fazê-lo rebaixar-se aos elementos reprodutores e compositores; provocar através da rebeldia dos corpos o espírito carnavalesco da festividade, liberdade e do riso. Rir para provocar e transgredir. Rir para revirar as normas, os processos, as práticas disciplinadoras, o sistema hierárquico, os códigos de conduta, as representações sociais concebidas por grupos dominadores ou hegemônicos. Daí os bufões e bobos serem “personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrola fora do carnaval)” (BAKHTIN, 2013, p.7).

Então, como um bufão,⁸⁶ Charles Bukowski procura, de uma forma ou de outra, satírica ou ironicamente, provocar o aparecimento do riso. O faz conciliando com as imagens bizarras e terríveis do grotesco, como a puta de 130 quilos ou seu próprio amante, personagem principal do conto, o Sr. Bukowski. Ao arrebentarem a cama depois de uma verdadeira batalha sexual entre os dois, sobraria apenas o riso e a gargalhada pela situação bizarra e cômica? Nem tanto. O riso, no decorrer do conto, vai

⁸⁵ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 18-19

⁸⁶ BUKOWSKI, Charles. **Pedaços de um caderno manchado de vinho**. Porto Alegre: L&PM. 2010.

da gargalhada ao silencioso humor negro e autodestrutivo. O sexo arrasador, ao destruir uma das pernas da cama no quarto de pensão onde mora Sr. Bukowski, provoca um breve desespero no personagem masculino, constatando o prejuízo que teria para mandar a conserto a peça. O que veremos, na passagem a seguir, é outra importante característica dos textos bukowskianos: o humor ácido, autossabotador e suicida.

me senti desprezível deixando ela ir daquele jeito, mas era a cama, aí me lembrei da corda que tinha comprado pra poder me enforcar. Era uma corda boa e resistente. descobri que todos os pés da cama tinham quebrado ao longo de um veio central. era simplesmente uma questão de atá-las como pernas humanas quebradas. amarrei todas elas de volta. daí então me vesti e desci.

a proprietária estava esperando. “vi aquela mulher saindo. era mulher das ruas, sr. Bukowski. tenho tudo para acreditar que ela estava lá em cima no seu quarto. conheço todos os meus outros hóspedes demasiado bem.”

“ô Mãe”, disse, “poucos homens podem ficar sem.”

aí me mandei pra rua. dei um pulo até o bar. os drinques estavam descendo numa ótima, mas eu tava com a cama na cabeça. é foda, pensei, para um homem que quer se matar ficar preocupado com uma cama, mas eu estava. então bebi mais algumas e voltei. a proprietária estava esperando.

“sr. Bukowsky, o sr. não pode me enganar com toda aquela corda! o sr. arruinou aquela cama! diacho, o que não deve ter acontecido lá em cima a noite passada para arruinar todas as QUATRO pernas daquela cama!”.⁸⁷

Se até o momento desta passagem, o conto apresentava uma forte tendência ao riso cômico das imagens grotescas, pode-se dizer que, a partir desta passagem, Bukowski faz incidir sobre a narrativa de seu alter-ego um tipo diferenciado de riso que reaparece muitas vezes em outros textos do mesmo escritor. É o riso autodestruitor, apresentado entre o cômico e o trágico; humor negro contra si mesmo que não é melancólico porque, afinal, é engraçado. Mas, compreender o aparecimento deste recurso literário na obra bukowskiana, significa aproximar-se de um tipo comum de personagem que transita por tal obra muitas vezes como o elemento central da trama, pois encarna o indivíduo que não se reconhece nos códigos sociais, nas práticas culturais de consumo ou comportamento normatizado, indivíduo desfamiliarizado com os que lhe cercam e frustrado diante do poder das instituições, cuja burocracia,

⁸⁷ BUKOWSKI, Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 199-200.

metaforicamente, se torna antes uma fatalidade do destino ou interferência divina. É o sorriso largo e matador de Deus vingando-se de suas criaturas.

Charles Bukowski percebeu uma sociedade distribuída em espaços sociais comuns, ocupados, em grande parte, por pessoas medíocres e superficiais, o que lhe causava frustração e desgosto. O tema do suicídio aparece, normalmente, como resposta possível para o encerramento dessas angústias quando o ato de se afastar e manter-se em estado de solidão não é mais o suficiente para dirimir os pensamentos sombrios do *outsider*. A “corda boa e resistente” torna-se a saída de um mundo caótico, degradado, opressor, que tira muito mais do que dá, para a morte desconhecida, porém, regeneradora. Cometer o suicídio, na obra bukowskiana, é reintegrar-se com o universo, abandonar um corpo para ocupar outro, reconstituir a ligação entre o fundamento cósmico e a matéria. Se lhe falta a coragem para o ato suicida, essa reconstituição entre o cósmico e o material, entre o céu e a terra, virá por meio das bizarrices, do horripilante e do ridículo, em um pacto entre o homem e a sujeira que produz; afinal, virá mediante as imagens renovadoras do grotesco, pelo sexo sujo e tosco, pelas “cagadas e mijadas” que cospem fora os dejetos industriais.

Mas nem sempre será assim. Alguns contos de Charles Bukowski deixam as várias imagens cômicas do grotesco para trás, ou marginalmente, e, em seu lugar, prevalece o clima sombrio da morte iminente ou consumada. É quando não há sorriso ou gargalhadas, mas tão somente o esforço, através do personagem, de entender o significado da passagem para o desconhecido.

é desse jeito que termina? Cheiro de Morte em Todos os Lugares? que econômico. que plagiato. que brutal – hambúrguer cru esquecido e fedendo em cima do fogão.

vomitou sobre o próprio peito, doente demais para movimentar o corpo.

nunca misture pílulas com uísque. cara, eles não estavam brincando. ele podia sentir sua alma flutuando por fora do seu próprio corpo.

podia senti-la ficar lá de cabeça para baixo como um gato, seus pés saltitantes.

filha da puta, volta!, disse ele à sua alma.

sua alma sorriu, você me tratou mal demais tempo demais, baby. você tá levando o que merece.

era por volta das três da manhã.

com ele não era a morte que o preocupava. com ele eram as partes soltas e não resolvidas que ficaram para trás – uma filha de quatro anos de idade em alguma comunidade hippy no Arizona; meias e cuecas pelo chão, pratos na pia; um carro não pago, contas de gás, contas de luz, contas de telefone; pedaços dele deixados em quase todos os estados da União, pedaços dele deixados em bucetas mal-lavadas de meia centena de putas; pedaços dele deixados em mastros de bandeira e saídas de incêndio, terrenos baldios, aulas da Comunidade da Igreja Católica, celas de prisão, barcos; pedaços dele deixados em bandeiras e lá embaixo nos esgotos; pedaços dele deixados em despertadores jogados fora, sapatos jogados fora, mulheres jogadas fora, amigos jogados fora...⁸⁸

No conto da puta de 130 quilos, a narrativa e o conteúdo desenvolve-se mediante o uso de imagens caracterizadoras do grotesco. Neste conto do homem que se suicida, a sátira e a gargalhada e o humor pastelão não aparecem com a mesma intensidade. Trata-se, por outro lado, de uma narrativa sobre um homem de 40 anos que comete suicídio. E o desenvolvimento da história é a reflexão que o protagonista faz de sua vida até aquele momento, em que sente a chegada da morte e o abandono de sua alma vingativa, evidenciando, em outros termos, o elemento autossabotador que permeia muitas histórias construídas pelo escritor norte-americano.

A morte por suicídio leva o personagem da história a refletir sobre seus arrependimentos, angústias, pequenas alegrias, mas também, sobre todas as formas materiais que condicionavam sua existência em uma sociedade dominada pela necessidade do consumo e por práticas disciplinadoras. A princípio, o sentimento de nostalgia ao lembrar-se da filha nos leva a crer no arrependimento do personagem por cometer um ato radical. Entretanto, ao continuar dissecando os processos que lhe fizeram chegar até ali, submerge, na narrativa, o sentimento de libertação de uma série de amarras que o aprisionava. Logo, a morte possui um sentido libertador e regenerador, pois, o mundo deixado para trás é aquele das “celas de prisão”, da disciplinarização do tempo e do trabalho, característica especial da idade moderna, que o consumia ao lembrar os “pedaços dele deixados em despertadores jogados fora”. A morte o liberta, também, de uma sociedade regulada por taxas financeiras, dívidas, baixos salários, desigualdade econômica e financiamentos. Por isso, os últimos minutos da vida do

⁸⁸ BUKOWSKI; Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 93-94.

protagonista são dedicados a lembrar de “um carro não pago, contas de gás, contas de luz, contas de telefone”. Esse universo da marginalidade, que aflora com muita frequência na obra de Charles Bukowski, é constituído por relações sociais e mecanismos de controle que mantêm o sujeito histórico em estado de tensão contínua, dilacerando sua condição existencial. Deve estar claro que ao escrever e construir histórias, espaços imaginados e personagens literários, Charles Bukowski solidifica uma representação social específica sobre o mundo que lhe cerca. Ao descrever os *outsiders* como figuras heroicas em detrimento daqueles que criam as regras de manutenção e normatização dos códigos sociais, mesmo quando cometem suicídio, o literato marca sua posição sobre tais grupos, demonstrando maior interesse por sujeitos marginalizados. Essa consideração importa porque, de acordo com o conceito de representação de Roger Chartier, o escritor de literatura, ao produzir um trabalho artístico, impõe sobre tal trabalho a subjetividade específica de seu olhar arguto, não só apropriando-se das ideias em circulação, mas sobretudo, ressignificando-as e dando-lhes uma marca própria. Se, para algumas instituições religiosas, o suicídio é um ato desqualificado, na obra bukowskiana ele ganha novo sentido: matar-se é procurar por algo libertador, é fugir de uma vida nefasta e controlada por um Estado interventor e regulador da vida privada. Um Estado de “braços” tão compridos quanto as prestações semi-eternas das mercadorias capitalistas.

A sociedade capitalista em que viveu se tornou decisiva para a concepção de um tipo de literatura interessada em descrever relações de poder em micro espaços, seja o bar, as plantações de laranjas nos arredores de Los Angeles, as cozinhas de restaurantes, as instituições governamentais (principalmente os Correios dos EUA que aparecem exaustivamente no romance *Cartas na Rua*), dentro dos lares, nos galpões de lojas de comércio. Enfim, Bukowski estava interessado em identificar o comportamento humano frente a essas situações diárias. No conto do suicídio, o personagem de 40 anos, escritor, que muito parece ser o seu alter-ego, passa o longo tempo que antecede a morte martirizando-se pelas “partes soltas e não resolvidas que ficaram para trás”:

fracassei, Jesus, fracassei, pensou ele.

é, irmão, você fracassou, disse sua alma.

mas eu quero ver a minha guriazinha de novo, disse ele à sua alma.
sua guriazinha de novo? Você não é nenhum artista! Você não é
nenhum *homem!* você é *mole!*

eu sou mole, respondeu ele à sua alma, você tem razão, eu sou mole.

ele chegara ao fim dos remédios. cerveja não ia descer. nem mesmo água. sem pílulas, sem seringa, sem haxixe, sem maconha, sem amor, sem brisa, sem som – só grilos – nenhuma ajuda – só grilos – nem mesmo um fósforo pra botar fogo naquele lugar fodido (grifos no original).⁸⁹

A tensão que encontramos nesta passagem, caracterizada pelo paradoxo do personagem em permanecer vivo e, ao mesmo tempo, resignar-se com a morte retoma uma marca da obra bukowskiana já mencionada em capítulo anterior, quando fizemos a análise do romance *Factótum*: a constituição de um personagem filosofante espiritualizado na própria solidão, cujo desejo é morrer sozinho, desacreditado e “sem amor, sem brisa, sem som”. O silêncio que se apodera da narrativa no estágio terminal da vida do personagem é típico de uma visão obscura que Bukowski nutria sobre as pessoas e as coisas. O delírio provocado por remédios misturados com uísque o faz pensar, uma última vez, a respeito do que deixava para trás, qual o valor dos objetos e das pessoas que lhe rondaram. Ao invés da pompa e das grandes homenagens que costumam selar os ritos fúnebres, a autocrítica é impiedosa e o fim solitário:

a morte não chegou tão fácil quanto ele imaginava que viria. havia sangue por tudo e as persianas estavam abaixadas. as pessoas estavam se preparando para ir para o trabalho. num determinado momento, rolando sobre si mesmo, parecia ter visto a estante de livros, todos os seus livros de poemas e ele soube então que fracassara, ele era apenas mais um macaco numa árvore caindo dentro da boca do tigre, e foi triste por um momento, mas apenas por um momento.

(...) ele olhou as pessoas indo para o trabalho. ele sabia mais do que sempre soube.

a insegurança do conhecimento era a mesma do que a segurança do não-conhecimento.

nenhuma era superior; nenhuma era coisa nenhuma.

ele esticou-se ao longo do sofá do proprietário. seu sofá, por um instante.

depois de todo aquele trabalho nada mais restara.

ele morreu.⁹⁰

⁸⁹ BUKOWSKI; Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 94.

⁹⁰ BUKOWSKI; Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 98-99.

E se falamos em práticas culturais de disciplinarização dos corpos, do tempo, características da modernidade, e, ainda, se aventamos a ideia de um estado controlador, sustentado ideologicamente por uma elite produtora de códigos de conduta e regras de permissão e proibição, é porque Charles Bukowski se conscientizou que vivia em uma arena de grandes e pequenas disputas:

quem quer que tenha inventado o jogo criou e desenvolveu uma pequena e bela obra-prima. chamem-no de Deus, Ele tem um tiro vindo na direção do olho. Ele nunca apareceu para que você pudesse botar Ele na mira. A Era dos Assassinos deixou escapar o Maior deles todos. eles quase pegaram o Filho, mas Ele acabou escapulindo e nós ainda tivemos que continuar cambaleando sobre os soalhos escorregadios dos banheiros. O Espírito Santo nunca apareceu; ele apenas se deitou e deixou seu pau de prontidão. O mais esperto de todos.⁹¹

Essa herança niilista⁹² e desafiadora tem a ver com a estética do grotesco que tentamos analisar, justamente porque, uma vez articuladas, tentam desestabilizar a estrutura social sobre a qual se produziu essa literatura. Ou seja, relacionar os traços estéticos do grotesco com as influências filosóficas do existencialismo produz, no texto bukowskiano, um significado específico, porém, amplo e de muita complexidade. Pensar a condição existencial do indivíduo nos diversos espaços sociais e como o mesmo usa os códigos e as referências sociais a seu favor, superando a noção do controle total e puramente hierárquico organizado a partir do Estado, das elites e das instituições, fez do discurso literário de Charles Bukowski um ponto nevrálgico para conceber a literatura como lugar de conflito ideológico, disputa de representações, formas de apropriação, valorização ou negação de práticas culturais de comportamento e, sobretudo para nós historiadores, fonte histórica para compreensão de alguns aspectos da história da modernidade.

⁹¹ BUKOWSKI; Charles. **Notas de um velho safado**, op. cit., p. 97-98.

⁹² Entendemos niilismo conforme a definição dada por Nietzsche, segundo a qual o niilismo ativo sugere a negação dos valores e, mais especificamente, de Deus, figura simbólica crucial na história da cultura ocidental. Embora, na obra do filósofo alemão, o conceito de niilismo seja paradoxal, resultando em duas acepções distintas, niilismo passivo e ativo, entendemos que esta segunda acepção, a de um niilismo ativo, defendida pelo próprio Nietzsche, é a mais próxima da obra de Charles Bukowski, uma vez que suas personagens centrais são representações de homens e mulheres que definem seus respectivos destinos. Logo, ao falarmos em uma herança niilista, manifestada na obra do romancista norte-americano, queremos dizer que Bukowski optou, deliberadamente, por incorporar elementos desse pensamento filosófico tais como: a desmistificação dos valores tradicionais; a negação de uma metafísica teológica e a defesa do homem como responsável por si. Ver BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. op. cit.

3.2 – O QUÊ *CARTAS NA RUA* TEM A NOS OFERECER?

Fizemos, em um capítulo anterior, breves referências ao romance inaugural de Charles Bukowski, principalmente, quando nos referimos ao problema do retrato sobre o feminismo e machismo na obra bukowskiana. Nossa análise e apropriação deste texto, agora, serão de ordem diferenciada. Interessa-nos, debruçarmo-nos sobre aquele que se tornaria o trabalho de maior repercussão de Bukowski no momento de sua publicação e propor, de forma mais sistemática, um diálogo possível entre a obra do escritor e os conceitos de Chartier.

Começou como um erro.

Era época de natal e eu ouvi do bêbado lá da colina, que usava esse truque todo Natal, que eles contratariam qualquer condenado, então eu fui, e a próxima coisa que me aconteceu é que tinha essa sacola de couro nos meus ombros e eu estava vagando por aí à toa. Que emprego!, pensei. Maneiro! Eles lhe davam só um ou dois pacotes de cartas e, se você dava um jeito de liquidá-los, o carteiro efetivo lhe daria outro pacote pra carregar, ou talvez você voltasse lá pra dentro e o bolha da seção lhe daria um outro, mas você simplesmente ficava na sua e ia empurrando os tais cartões de Natal pelos buracos.⁹³

O primeiro parágrafo do romance é pontual sobre alguns aspectos que abordaremos no desenvolvimento da análise: o sujeito errante quase sempre traído por situações incomuns; a figura do bêbado como elemento importante da filosofia bukowskiana e da estrutura narrativa; o indivíduo “condenado” tentando superar sua respectiva condição social e existencial; e a ilusão provocada pela ideia de trabalho no capitalismo. Esses traços são mais perceptíveis, ao passo que a narrativa literária se desenrola e faz aparecer, com mais clareza, tais elementos escondidos no limiar da novela. Vejamos como Bukowski percebe o que chamamos de ilusão da ideia de trabalho no capitalismo e a maneira pela qual a interpreta o personagem central dessa obra, Henry Chinaski.

Aparentemente tranquilo, o novo emprego de Henry Chinaski descrito por ele como algo “maneiro” é minuciosamente apresentado pelo narrador-personagem ao longo do livro:

⁹³ BUKOWSKI; Charles. *Cartas na Rua*, op. cit., p. 9.

Então prestei o exame, passei, prestei o exame físico, passei, e lá estava eu – um carteiro estagiário. O começo foi fácil. Fui mandado para o Posto de West Avon e foi exatamente como no Natal, só que não fui fisgado. Todo dia eu esperava ser fisgado mas não era. O patrão era um molenga e eu trambicava fazendo um pacote aqui e outro ali. Eu nem sequer usava uniforme, só um quepe. Vestia as minhas roupas de sempre. Do jeito que minha amiga e eu bebíamos, dificilmente sobrava dinheiro para roupas.

Aí fui transferido para o Posto de Oakford.⁹⁴

Esse corte na narrativa logo no início da obra é muito importante porque significa a quebra da ilusão de um trabalho leve e de fácil trato que, a princípio, parecia exalar uma atmosfera paradisíaca para alguém acostumado a beber longamente durante as horas fora do espaço do trabalho. Entretanto, a realocação do estagiário do Correio, Henry Chinaski, para o “Posto Oakford” é fundamental no desenvolvimento da narrativa pois representa a quebra da ideia do tipo de trabalho facilmente conduzido para representar o tormento característico da vida de carteiro no final da década de 1950:

O patrão era um potrão chamado Jonstone. Precisavam de ajuda por ali e logo entendi por quê. Jonstone gostava de usar camisas vermelho-escuro – o que significava sangue e perigo. Havia 7 estagiários – Tom Moto, Nick Pellegrini, Herman Stratford, Rosey Anderson, Bobby Hansen, Harold Wiley e eu, Henry Chinaski. O horário de apresentação era 5 da manhã e eu era o único bêbado por ali. Eu sempre bebia até depois da meia-noite; e lá a gente ficava marcando ponto às 5 da manhã, esperando a hora chegar, esperando alguns dos efetivos ligar doente. Eles geralmente ficavam doentes quando chovia ou durante uma forte onda de calor ou então no dia seguinte a um feriado quando o peso da correspondência dobrava.⁹⁵

A nova realidade que se apresentava aos poucos parecia assustar Chinaski que começava a perceber mudanças sintomáticas no novo posto de trabalho, pois possuía um novo chefe, “sanguinário” e “perigoso” – Jonstone, ao longo da trama, será a personificação de todo o mal capaz de atingir Chinaski – novo horário quase incompatível com as práticas de lazer do personagem principal e, assim como os outros estagiários, encontrava-se sobrecarregado em função da irregularidade dos carteiros efetivos.

⁹⁴ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 10.

⁹⁵ Idem.

As suspeitas de que algo estranho e terrível estava por acontecer são confirmadas no parágrafo seguinte na descrição daquilo que será, ao longo da narrativa, a tônica da vida de um personagem reduzido por seu emprego de difícil tato:

Havia quarenta ou cinquenta rotas diferentes, talvez mais, cada caso era diferente e você jamais seria capaz de aprender alguma delas, você tinha que estar com o seu malote arrumado e pronto antes das 8 para os despachos por caminhão e Jonstone não aceitaria desculpas. Os estagiários organizavam seus itinerários pelos cantos, saíam sem almoço e morriam nas ruas. Jonstone nos fazia começar com meia hora de atraso – girando em sua cadeira com sua camisa vermelha – “Chinaski! Pegue a 539.” Começaríamos com meia hora de atraso e ainda assim esperavam que entregássemos toda a correspondência e voltássemos em tempo. E uma ou duas vezes por semana, já esgotados, avacalhados e fudidos, tínhamos de fazer as coletas noturnas e o horário prescrito no quadro era impossível de ser cumprido – o caminhão não podia ir tão depressa. Você tinha de pular quatro ou cinco caixas no primeiro turno e no segundo elas estariam tão abarrotadas de cartas que você, já fedendo, corria com o suor empapando os sacos. Eu me danei um bocado. Jonstone previra isso.⁹⁶

O cotidiano de Henry Chinaski não seria mais o mesmo. Dali em diante, prevaleceria sobre o dia-a-dia do personagem a imagem do desespero com requintes de crueldade. Para o estagiário dos Correios estadunidense, tudo aquilo parecia estar previamente preparado e programado sadicamente para atormentar e reduzir os funcionários de pior escala daquela repartição. A desumanização que rompe do romance aqui tratada é tão absurda justamente porque absurda era a quantidade de itinerários a serem percorridos e cumpridos dentro de uma logística aquém das exigências materiais. A impossibilidade de cumprir a demanda do trabalho, encarada como obrigação possível pelo chefe Jonstone, só poderá ser superada por algo que se tornou comum nos tempos modernos: a semelhança entre homens e máquinas nos processos de produção. Logo, atender à demanda do processo de produção dos Correios dependeria de uma mudança de comportamento no personagem central capaz de equivalê-lo a algo além da força natural humana. Por outro lado, essa imagem transcendental que ocupa algumas passagens narradas na obra bukowskiana, antes de parecer alguma coisa intangível, é sempre materializada na desgraça e redução do *outsider*. O ritmo acelerado da narrativa em primeira pessoa que caracteriza os primeiros capítulos da novela produz uma sensação semelhante àquela do trabalho mediado por processos de produção de mercadoria nos tempos modernos que aludimos na análise de *Factótum*.

⁹⁶ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 11.

Essa imagem transcendental, frequentemente sombria, que surge no texto bukowskiano demonstra a inferioridade e opressão do sujeito concebido em permanente luta contra si próprio – lembremos a matéria do conto do suicídio – ou contra o outro. Em *Cartas na Rua*, a luta do sujeito contra o outro é mais corrente e é representada pelas desavenças entre Chinaski e Jonstone:

Os próprios estagiários tornavam Jonstone possível, por obedecerem suas ordens impossíveis. Eu não entendia como um homem dotado de tão óbvia crueldade podia ocupar uma posição dessas. Os carteiros efetivos não se importavam, o cara do sindicato menos ainda. Aí eu fiz um relatório de trinta páginas num dos meus dias de folga, enviei uma cópia ao Jonstone e levei a outra à central. A recepcionista me disse para esperar. Eu esperei e esperei e esperei. Esperei uma hora e trinta minutos, aí fui levado até um homenzinho de cabelo cinza, com olhos cinzentos como cinzas de cigarro. Ele nem me convidou a sentar. Começou a berrar assim que passei pela porta:

- Que filho da puta, hein?
- Preferia que o senhor não me xingasse, senhor.
- Você é um desses filhos da puta que têm vocabulário e gostam de vomitá-lo por aí.

Ele sacudiu meu relatório na minha cara. E berrou:

- MR. JONSTONE É UM BOM HOMEM!
- Não seja bobo. O cara é um sádico declarado, eu disse.
- Há quanto tempo trabalha nos Correios?
- 3 semanas.
- MR. JONSTONE ESTÁ NOS CORREIOS HÁ TRINTA ANOS.
- E o que isso tem a ver com aquilo?
- Eu disse, MR. JONSTONE É UM BOM HOMEM!

Creio que o miserável queria mesmo me matar. Ele e Jonstone deviam ter dormido juntos.

- Está bem, eu disse, Jonstone é um bom homem. Agora esqueça essa merda toda.

Aí fui embora e resolvi tirar o dia seguinte de folga, sem remuneração, claro.⁹⁷

Além do trocadilho entre um “Jonstone possível” e suas “ordens impossíveis”, percebe-se nesta passagem o início do duelo entre estes dois personagens, marcado pela perplexidade de Chinaski ao indagar-se sobre como um sujeito tão sádico e perigoso poderia ocupar um cargo tão alto e importante. A resposta vem por meio da constatação de certa conformidade daqueles que o obedecem. Constatar o objeto temático da

⁹⁷ BUKOWSKI; Charles. *Cartas na Rua*, op. cit., p. 11-12.

conformidade, em Bukowski, significa interpretar seus personagens mediante uma visão pessimista do escritor sobre os indivíduos na modernidade. Se conformar e se resignar com as condições e, neste caso específico, práticas culturais de disciplinarização do corpo e do tempo, evidentes na modernidade, parecem ser as formas pelas quais o “velho safado” também analisava o mundo ao redor. Vimos que parte de sua crítica e posicionamento contra este tipo de sujeito pensado nos diversos espaços sociais, mas principalmente no trabalho, era canalizada por meio da insurgência das imagens grotescas. Outra parte está articulada com um discurso mais direto e objetivo ao desmascarar o método fordista de produção fabril. E outra, apontada anteriormente também, dizia respeito à construção de personagens essencialmente transgressores.

Todas essas características, articuladas umas às outras, constroem uma visão particular sobre o mundo, os indivíduos e as coisas. Esse conjunto de posicionamentos que se repetem e se renovam em diferentes textos de Charles Bukowski, formam um tipo de representação da sociedade estadunidense que busca desarticular outras já consolidadas. Logo, essas representações de origens e contextos diferentes mantêm uma disputa no campo da subjetividade com o objetivo de legitimar ou desconstruir as práticas culturais que lhes dão respaldo. O fator ou mecanismo que permite estabelecer esse contato entre representações sociais e práticas culturais legitimadoras – ou desarticuladoras – é a apropriação que um sujeito histórico, ou o grupo ao qual pertence, executa sobre os mais variados códigos sociais encontrados no interior de uma sociedade.

O tipo de prática mais comum na representação social construída literariamente por Charles Bukowski é o da transgressão. Transgredir, na obra bukowskiana, é libertar-se, ao menos momentaneamente; é desestabilizar o discurso normativo e desordenar as regras impostas. No primeiro trabalho de prosa mais extenso, o “velho safado” continuava a linguagem apresentada em contos e poesias anteriores e, ao juntá-los, semeava dentro da obra o que se consolidaria como marca própria: o marginal transgressor. Mas, se por um lado as transgressões mapeavam as falhas dos conjuntos normativos, por outro, não podiam se concretizar em uma constância que as fizesse profundamente transformadoras. É por isso que insistimos no olhar das representações em amplas e pequenas disputas, acontecendo a todo momento. Bukowski era ciente deste campo de conflito e, também por causa disso, seus personagens são colecionadores de pequenas vitórias e grandes derrotas. Não é possível interpretar os

personagens bukowskianos segundo um viés vitorioso e, digamos, completamente reabilitador. São inúmeros contos, poesias e passagens de romances que evidenciam sujeitos fictícios derrotados por micro ou macro estruturas de organização social.

Ao descrever o funcionamento do trabalho no capitalismo, Bukowski segue a linha de Franz Kafka ao evidenciar o funcionamento da hierarquia e burocracia nas instituições públicas, contribuindo para o processo de redução do indivíduo já atravancado pelas exigências de seu trabalho. Essa percepção ajudou a Bukowski construir a imagem do homem condenado, inferiorizado, abalado e resignado com a disciplinarização do corpo e do seu tempo. A imagem da condenação se expressa no próprio exercício da função de carteiro obrigado a longas viagens e peregrinações com toda má sorte de imprevistos. Após receber a carta de trinta páginas, Jonstone manteve o funcionário Chinaski, sadicamente, sem trabalho por muitos dias. E sem trabalho, não havia pagamento, também. Ao receber o conselho de um colega carteiro, Chinaski move-se voluntariamente para outro posto sem o conhecimento do chefe, tentando driblar o sadismo de Jonstone. Trabalhando no turno da noite durante alguns dias, longe da sombra do patrão, no chamado “Posto Prell”, a ilusão do trabalho recompensador se refazia para logo em seguida ser esfacelada:

Esqueci o horário em que começava. 6 ou 7 da noite. Algo assim.

Tudo o que você tinha a fazer era sentar com um punhado de cartas, pegar o mapa das ruas e calcular o itinerário. Fácil. Todos os motoristas levavam muito mais tempo do que o necessário para calcular suas rotas e eu fazia exatamente como eles. Saía quando eles saíam e voltava quando eles voltavam.

Aí você dava mais outra volta. Sobrava tempo para sentar um pouco nos cafés, folhear os jornais, sentir-se decente. Sobrava tempo inclusive para o almoço. Sempre que queria um dia de folga, eu o conseguia. Numa das rotas havia a tal garota enorme que recebia uma entrega especial toda a noite. Ela confeccionava vestidos sensuais e camisolas e usava-as. Você galgava aquela escada apertadinha lá pelas 11 da noite, tocava a campainha e entregava o pacote. Ela deixava escapar um susto, “OOOOOOOOOOOOOhhhhhhhhhHHHH!”, e ficava ali parada, perto, bem perto, e não o deixava ir embora enquanto não lesse tudo, então ela dizia:

- OOOOOoooooh, boa noite, MUITO obrigada!

- Isso aí, dona, você dizia, e saía trotando com a geringonça do tamanho de um touro.

Mas não ia durar muito. Veio pelo correio depois de mais ou menos uma semana e meia de liberdade:

“Prezado Mr. Chinaski:

Deve apresentar-se ao Posto de Oakford, imediatamente. Qualquer recusa estará sujeita à advertência ou demissão.

A. E. Jonstone, Superintendente do Posto de Oakford.”

De volta à cruz.⁹⁸

Cheia de cinismo, sarcasmo e ironia, essa passagem é emblemática porque torna clara, o que acreditamos ser, a melhor forma de interpretar o personagem bukowskiano. Por meios próprios, ele procura uma maneira temporária de escapar a um tratamento sádico e cruel provocado por seu superior imediato para outro em que é entrevistado pelo próprio personagem como um emprego “decente”. A sensação momentânea de liberdade induzia o surgimento da falsa ideia de compensações por um trabalho duro, materializada pelo direito ao almoço, a visitas “especiais”, tempo para o café e para “folhear jornais”. Aquela semana e meia realmente foi encantadora para o personagem carteiro, embora ele soubesse que brevemente retornaria à crucificação e ao seu significado condenatório. E o que é pior, com retoque de crueldade:

- Chinaski! Pegue a rota 539!

A rota mais difícil do Posto. Prédios e apartamentos com caixas que tinham nomes quase apagados ou mesmo sem nome nenhum, debaixo de lâmpadas muito fracas em saguões escuros. Velhas senhoras de pé nos terraços, do começo ao fim da rua, perguntando a mesma coisa como se fossem todas uma só pessoa com uma só voz:

- Carteiro, carteiro, carteiro, alguma carta para mim?

E dava vontade de berrar:

- Dona, que diabos, como posso saber quem a senhora é, quem eu sou ou quem qualquer um é?

O suor escorrendo, a ressaca, a impossibilidade do horário programado, e Jonstone lá no fundo com sua camisa vermelha sabendo de tudo, se divertindo com tudo, fazendo de conta que fazia tudo isso para não aumentar as despesas. Só que todo mundo sabia por que ele o fazia. Oh, que bom homem ele era!

As pessoas. Pessoas. E os cães.

⁹⁸ BUKOWSKI; Charles. *Cartas na Rua*, op. cit., p. 13-14.

Deixe-me contar dos cães. Era um desses dias de 32 graus e eu corria enjoado, suando e delirando de ressaca. Cheguei num pequeno prédio de apartamento que tinha a caixa lá embaixo, ao lado da calçada. Abri com minha chave. Não havia um som. Então senti algo se esfregando entre minhas pernas. Saltei. Olhei em volta e lá estava em volta um pastor alemão, dos grandes, o focinho a meio caminho do meu cu. Um movimento de suas mandíbulas arrancava-me o saco. Decidi que essas pessoas não receberiam cartas aquele dia e talvez não recebessem nunca mais. Cara, eu lhe digo que ele sabia mesmo meter aquele focinho lá dentro. SNUFF! SNUFF! SNUFF!

Pus a correspondência de volta na sacola de couro e depois, bem devagar, mas bem mesmo, dei meio passo à frente. O focinho me seguiu. Dei outro meio passo com o outro pé. O focinho me seguiu. Aí dei um passo inteiro bem vagaroso. Aí, outro. E parei. O focinho estava fora. Ficou ali parado olhando pra mim. Talvez ele nunca tivesse sentido um cheiro parecido, e não soubesse o que fazer a respeito.

Devagarinho me mandei.⁹⁹

A rota 539, a pior delas, é apresentada como o instrumento de castigo e vingança de Jonstone contra Chinaski. De volta ao “inferno”, o estagiário de carteiro é atormentado, por um lado, através da carga de trabalho estafante e alucinógena. Por outro, é acometido por situações imprevistas que, na verdade, parecem ser controladas pelo superintendente do “Posto Oakford”. É notável, também, a comparação entre as pessoas e os cães como apresenta Bukowski. Se ilustrarmos essa comparação, mais especificamente a ideia dos cães, em uma linguagem visual caricatural, ou seja, se idealizarmos o cão tal qual o descreve o escritor com uma mandíbula assustadora, dentes afiadíssimos e ar demoníaco – remetendo a uma imagem grotesca – não parece distante daquela caricatura traçada pelo escritor de seu personagem sádico e cruel, o Jonstone. Há neste subcapítulo do romance, o desejo de Charles Bukowski em estabelecer uma metáfora importante entre os cães e as pessoas numa visão selvagem e pitoresca. Mais especificamente ainda, a possibilidade de Chinaski ser mordido por um pastor alemão e ter o “saco” arrancado fora era tão real quanto o jogo de sadismo e vingança operado por seu superintendente. O mínimo movimento brusco e aleatório, tanto diante do cão como do chefe de repartição, constituía o perigo iminente de ser mordido ou castigado.

⁹⁹ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 14-15.

Passagens como essa, em que o personagem-narrador descreve situações incomuns e aleatórias, devem ser interpretadas como algo maior que simples casualidade, no texto bukowskiano. Evidentemente, há o elemento do humor e da comicidade, entretanto é justamente o tipo de humor utilizado que exige a atenção redobrada acerca da mensagem subliminar. Oscilando entre a sátira e a ironia, mas quase sempre ácido e provocador, o humor da obra de Bukowski representa algo a mais que o riso divertido e ingênuo. Colocamos, num dado momento, que o escritor articula o tipo de humor proposto com a visão trágica que apresenta sobre si, personagens alter-ego, e sobre os outros que ajudam a compor as histórias. As pequenas tragédias satirizadas ou ironizadas – embora tragédia signifique um acontecimento de grandes proporções¹⁰⁰ que constroem o texto literário do “velho safado” guardam forte relação com o pessimismo e perplexidade do autor frente às convenções e valores que fundamentam as instituições sociais - seja o matrimônio ou o patriarcalismo, por exemplo - ou os espaços sociais por onde transitam os personagens na trama - o trabalho, a rua, o bar e a periferia.

Todas as rotas tinham suas armadilhas e somente os carteiros efetivos sabiam delas. Todo dia era uma outra bosta, e você tinha de estar preparado para um assalto, um assassinato, pra cães ou qualquer insanidade do tipo. Os efetivos não contavam seus pequenos truques. Era a única vantagem que tinham – além de saberem seus itinerários de cor. Era tremendamente foda para um novato, principalmente para um que bebia a noite inteira, ia pra cama às duas da manhã, levantava às quatro e meia depois de cantar e trepar a noite toda e quase indo ao fundo do abismo.

Um dia estava na rua e o trabalho ia bem, embora fosse uma rota nova, e aí eu pensei:

- Meu Deus, talvez pela primeira vez em dois anos eu tinha tempo de almoçar.

Eu estava com uma ressaca horrível, mas mesmo assim tudo ia bem até chegar um bolo de cartas endereçadas a uma igreja. O endereço não trazia o número da rua, apenas o nome da igreja e o *boulevard* em frente. Subi as escadas de ressaca. Não achei a caixa coletora de correspondência e também não havia ninguém por lá. Algumas velas estavam acesas. Pequenas bacias para você mergulhar os dedos. E um púlpito vazio olhando para mim, e todas as estátuas, vermelho pálido e azuis e amarelas, postigos trancados, uma miserável manhã de calor.

Oh, meu Deus, pensei (grifo no original).¹⁰¹

¹⁰⁰ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras, op. cit.

¹⁰¹ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 16.

Pessimista quanto aos valores religiosos, nesse trecho do romance, o escritor explora algumas alegorias do cristianismo, pejorativamente, ao transformar o espaço social do culto religioso em espaço profano. Isso se torna claro na medida em que essa passagem se desenrola ao longo do texto. Porém, entrar na igreja ressacado ou, ainda, sob efeito das bebidas ingeridas na noite passada transformava já naquele momento o personagem carteiro em uma espécie de transgressor da moral cristã. Contudo, somente ao achar alguns banheiros no interior da Igreja é que o estagiário dos Correios inverte a lógica do espaço social ali representado e o transforma em lugar dessacralizado. O recurso para este tipo de representação, sugerida por Bukowski, é o humor cínico e ácido moldado por uma influência do grotesco:

E fui embora. Dei a volta pelos lados da igreja e achei uma escada que descia. Passei por uma porta aberta. Sabe o que eu vi? Uma fila de banheiros. E chuveiros. Mas estava escuro. Todas as luzes apagadas. Como querem que um homem encontre uma caixa de correspondência no escuro? Aí vi a chave de luz. Liguei a coisa e as luzes da igreja se acenderam, dentro e fora. Fui até a sala seguinte e vi batinas de padre estendidas numa mesa. E uma garrafa de vinho.

Pelo amor de Deus, pensei, quem no mundo se não eu seria pego numa cena como essa?

Peguei a garrafa de vinho, dei um bom gole, deixei as cartas sobre as batinas e voltei aos banheiros. Apaguei as luzes, dei uma boa cagada no escuro e fumei um cigarro. Pensei em tomar um banho mas podia enxergar as manchetes: CARTEIRO PEGO BEBENDO O SANGUE DE DEUS E TOMANDO BANHO, NU, NUMA IGREJA CATÓLICA APOSTÓLICA ROMANA.

Assim, finalmente, não sobrou tempo para o almoço e quando voltei Jonstone me pôs no relatório por estar vinte e três minutos fora do horário.

Mais tarde descobri que a correspondência da igreja devia ser entregue na casa paroquial da esquina. Mas agora, que bom, já sabia onde cagar e tomar banho quando estivesse numa pior.¹⁰²

O cinismo, a acidez e a radicalidade do elemento cômico nessa narrativa, exploram o niilismo de Charles Bukowski quanto às representações divinas e seus valores morais. Ao destilar esse tipo de humor, esvazia o sentido original de determinado espaço e suas caracterizações, ressignificando-os à sua maneira, que neste caso é a satisfação das necessidades biológicas. Essas pequenas, porém complexas,

¹⁰² BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 16-17.

disputas representativas que circundam a obra em questão devem ser abordadas com alguma regularidade dentro de uma análise que tente absorver, ao máximo, os sentidos de um texto literário como adverte Jean Starobinski. Evidenciamos como *Cartas na Rua* possibilita uma interpretação do trabalho na modernidade, ou seja, as regras, hierarquias e discursos que o regem, assim como a prática cultural de disciplinar o tempo e o corpo do trabalhador. Vimos, também, como é recorrente na narrativa a ideia do indivíduo “condenado”, “vítima” de situações incomuns que reforçam o sentimento de redução gerado por discurso hegemônico; a condenação que surge desse texto literário é o princípio de uma reflexão sobre a própria condição humana e o existencialismo do sujeito moderno.

Importante é dizer que, frequentemente, na obra bukowskiana o fator existencialista ou a significação da condição do sujeito moderno diante das relações materiais e simbólicas de seu tempo histórico aparecem sob a figura do bêbado. Esse personagem comum na literatura de Charles Bukowski pode ser a chave interpretativa para descortinar boa parte do imaginário burlesco construído pelo literato. Primeiro porque dentro de uma tradição do grotesco, retoma a imagem carnavalesca da quebra de hierarquias sociais e simbólicas; segundo porque de acordo com uma análise sócio-histórica impõe, com a mesma frequência de seu surgimento no texto, a discussão acerca da revisão dos códigos sociais de conduta e da transgressão dos mesmos. A partir disto, concentraremos nossa análise no sujeito literário de Bukowski. Que sujeito é este? Qual é o seu comportamento? Quais as provocações que sugere? Como transita imaginariamente por espaços públicos e privados? Falar sobre esse sujeito não encerra as questões propostas pelo “velho safado”, mas, desnuda alguns dos pontos por ele tratados.

3.3 – QUANDO O CARTEIRO SE TORNA UM SONHADOR.

Andar por ruas acima e ruas abaixo; verificar números, rotas, novos trajetos e abrir e fechar caixas de correios; percorrer bairros pobres e ricos constatando as diferenças entre uns e outros; perceber o comportamento daqueles a quem se destina cartas e absorver os acontecimentos diários de suas respectivas vidas. O ofício do carteiro é maior que o de simplesmente entregar correspondências. Em *Cartas na Rua*, o carteiro é um cronista do cotidiano, ora com o olhar romantizado, ora com o olhar dramático e desesperador. Como um *flanêur*, o carteiro caminha perambulando por ruas, bairros e espaços, atento aos pequenos acontecimentos que se acumulam ao longo de sua jornada. Observador e atento, mas também participante, Chinaski é a metáfora do cronista de rua, aquele que escreve porque vê, sente, olha e participa. Com a sensibilidade de escritor, o personagem bukowskiano expõe as amarguras e esperanças dos norte-americanos, transitando entre a periferia e a nobreza, entre o caos e a apatia. Os elementos que formam a subjetividade do escritor-carteiro provém dos espaços normatizados, das regras que organizam o jogo da vida, da diferença entre o espaço público e privado, mas sobretudo, advém do olhar que ele estabelece sobre as formas pelas quais os sujeitos superam ou legitimam tantas normas e diferenciações.

Depois de três anos passei a efetivo. Isto significava feriados pagos (os estagiários não recebiam os feriados) e semanas de 40 horas com dois dias de folga. O Stone também foi forçado a me indicar como homem de revezamento pra 5 rotas diferentes. Isso era tudo que me cabia – 5 rotas diferentes. Logo eu aprenderia bem os itinerários, mais os atalhos e armadilhas de cada rota. A cada dia seria mais fácil. Eu podia começar a cultivar aquele ar confortável.

De qualquer forma, eu não estava muito feliz. Eu não era o tipo de homem que deliberadamente procura dificuldades, o serviço ainda era duro o suficiente, mas de certa forma faltava-lhe o encanto dos meus dias de estagiário – o não-saber-que-diabo iria me acontecer na sequência.

Alguns dos efetivos se aproximaram e apertaram minha mão.

- Parabéns, disseram.

- Pode crer, eu disse.

Parabéns, por quê? Eu não tinha feito nada. Agora eu era um membro do clube. Eu era um dos garotos. Poderia ficar lá **anos e anos**, eventualmente elogiado por minha própria rota. Poderia ganhar

presentes de Natal dos meus companheiros. E quando eu telefonasse doente, diriam a algum estagiário idiota:

- Onde está o carteiro de sempre? Você está atrasado. Ele nunca se atrasa (grifos nossos).¹⁰³

Esta é uma passagem especial porque é o momento em que Chinaski torna-se carteiro efetivo nos Correios. Significava ascender hierarquicamente entre os postos de trabalho, porém, para o recém efetivado aquilo poderia significar uma espécie de condicionamento ao corporativismo da instituição. A imagem de pertencer a um “clube” ou ser um dos “garotos” não agradava Chinaski, que ao longo dos três anos como estagiário da empresa havia conseguido formar uma ideia pouco esperançosa sobre o futuro de um carteiro trabalhando sob o sadismo de Jonstone. Por algumas páginas da novela, Bukowski descreve um personagem secundário na trama chamado G.G., carteiro há muito anos e chegando ao fim de sua carreira no serviço público.

Eu estava ao lado de G.G. uma manhã. Era assim que o chamavam: G.G. seu nome verdadeiro era George Green. Mas há anos que o chamavam simplesmente G.G. e depois de um tempo ele ficara realmente parecido com G.G. Ele era um carteiro desde seus vinte anos e agora está nos sessenta passados. Sua voz tinha sumido. Ele não falava. Coaxava. E quando coaxava não dizia muita coisa. Não era amado nem desamado. Simplesmente estava lá. Seu rosto tinha enrugado em estranhos sulcos e caroços de carne nada atraentes. Nenhuma luz se irradiava de sua face. Era apenas um duro e velho cara que tinha cumprido a sua: G.G. Os olhos pareciam insensíveis pelotas de argila socadas no globo ocular. Era melhor não pensar nele e melhor ainda nem sequer olhá-lo.¹⁰⁴

A figura aterrorizante de G.G., um sujeito sem vida, sem brilho, condenado pela existência e por seu trabalho redutor, tornando-o “apenas um duro e velho cara que tinha cumprido a sua”, horripilava Chinaski. Entretanto, não seria essa a imagem comum do sujeito moderno acachapado por instituições, trabalhos, regras e disciplina? Não seria a imagem de G.G., a do homem moderno regulado, disciplinado e aprisionado por leis, estatutos de empresa, regulamentos, circulares, entre tantos outros meios de ordenar a vida pública e privada? Sim. A imagem do carteiro veterano é a que Charles Bukowski pensou sobre os sujeitos burocratizados e reduzidos; pequenos homens compartimentados por hierarquias e deveres. Ao se apropriar deste tipo de

¹⁰³ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 38.

¹⁰⁴ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 34.

representação social da modernidade e do sujeito que a integra, o literato sugere outro tipo de sujeito, aquele que procura utilizar o que estiver a seu alcance para manobrar ou escapar ao quadro de normatizações. Um dos espaços sociais que aparecem frequentemente na obra do “velho safado” é o hipódromo. Ali, o escritor encontrou uma forma de demonstrar como o homem moderno oscila entre a adrenalina, o nervosismo, a vitória, mas sobretudo a derrota. Depositar fé em cavalos de corrida tinha um simbolismo, para Bukowski, muito maior que o de mensurar a sorte alheia. Lugar social de apostas, era possível ver no hipódromo pessoas que transformavam a própria expressão facial em uma nuance de impressões. Do sorriso ao choro, da conquista ao desespero, o hipódromo reunia todos os tipos de emoções de forma libertadora e niveladora. O que menos importa nesse espaço social é a hierarquia ou as normas dominadoras, mas a possibilidade viva da vitória iminente e prazerosa. Bukowski interpretou o hipódromo mediante sua própria concepção sobre a vida e seus personagens: lugar de pequenas vitórias e grandes derrotas.

Mas como relacionar, dentro do texto literário, esses dois espaços muito diferentes entre si, um burocratizado e outro libertador? A relação é a negação de um contra o outro. O espaço burocratizador, pressupõe o sujeito moderno submetido a uma série de procedimentos disciplinadores e homogeneizadores. Ao contrário, não há homogeneidade no espaço libertador, sua composição é plural e estimula reações em diversos níveis do sujeito. Logo, negar um é aceitar o outro, por necessidade ou por escolha. Transitando entre essas duas esferas, o escritor carteiro de *Cartas na Rua* propõe um tipo de comportamento que é transgressor porque não se disciplina e não se conforma. Ler esta novela é observar a capacidade do homem em se questionar e especular sobre a própria existência: sua condição, sua origem e destino.

Não fui trabalhar no dia seguinte. Dormi até o meio dia-dia. não telefonei. Aí fui até a Central. Disse-lhes o que queria. Mandaram-me à mesa duma velha magra. Seu cabelo era grisalho e ela tinha o pescoço muito magro e que de repente entortava no meio. Isso puxava-lhe a cabeça para a frente e ela olhava para mim por cima dos seus óculos.

- Pois não?
- Quero pedir demissão.
- Demissão?
- É, demissão.
- E você é carteiro efetivo?
- Sou, eu disse.

apostar em corridas de cavalos, emergência do texto literário imagens e figuras radicalmente opostas que provocam, no leitor, sensações de beleza e esplendor:

Subi a 409, bebi um forte scotch com água, tirei algum dinheiro da gaveta de cima, desci as escadas, entrei no carro e toquei pra pista do hipódromo. Cheguei lá a tempo pro primeiro páreo, mas não apostei porque não tive tempo nem de ler os nomes dos cavalos inscritos.

Fui ao bar tomar um drinque e vi essa loira alta aproximar-se numa velha capa de chuva. Seu modo de vestir era mesmo deprimente, mas como eu também me sentia assim, chamei seu nome alto apenas para que ela o escutasse enquanto passava:

- Vi, garota.
Ela parou e aproximou-se.

- Oi, Hank. Como vai?

Eu a conhecia do Correio Central. Ela trabalhava em outro posto, o que ficava perto da fonte, mas ela parecia ser mais simpática do que a maioria.¹⁰⁷

A suavidade que sugere a narrativa do episódio contrasta, radicalmente, com os itinerários que carteiros precisavam percorrer exaustivamente todos os dias. Esse contraste de ação que caracteriza o desenvolvimento da novela, impõe aos seus intérpretes a reflexão sobre os espaços por quais circulam o personagem da obra. Afirmamos que as diferenças entre os espaços sociais descritos no texto sugerem, também, a maneira que os indivíduos utilizam seus próprios corpos, disciplinando-os ou libertando-os. A existência de Chinaski nos hipódromos pode não ser completamente recompensadora, mas se configura como lugar onde a possibilidade de prazer e satisfação é mais real e o sadismo burocrático não interfere.

Estudando os páreos e acertando os cavalos vencedores, Chinaski experimentava a sensação de ser vencedor, confiante e imbatível. Sensações que não eram corriqueiras e que, agora, lhe davam o necessário para manter-se afastado dos Correios. Adrenalina, impulso, sorte, tudo mantinha-se sob sua posse, o suficiente para impressionar Vi:

O terceiro páreo era de 1 200 metros. Agora o favorito era o cavalo de largada, o que saía na frente. Ele tinha perdido a última corrida por um nariz de diferença em 1 500 metros, segurando a liderança durante toda a reta e só perdendo só no último salto. O cavalo 8 era o mais próximo. Ele conseguira o terceiro lugar, um corpo e meio atrás do favorito, fechando dois corpos na reta. A multidão calculava que se o

¹⁰⁷ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 91.

8 não tinha pego o favorito em 1 500 metros como então poderia pegá-lo numa pista menor? A multidão sempre voltava pra casa sem grana. O cavalo que ganhara a corrida de 1 500 metros não estava correndo hoje.

- É o cavalo 8, eu disse a Vi.

- A distância é muito curta. Ele nunca irá conseguir, disse Vi.

O cavalo 8 era o sexto da série e cotava 9.

Peguei o dinheiro do páreo anterior e apostei dez no cavalo 8. Se você aposta demais, seu cavalo perde. Ou você muda de idéia ou cai do cavalo. Dez era uma aposta leve, agradável.

O favorito parecia bem. Foi o primeiro a sair na largada, pegou a cerca e abriu dois corpos. O 8 corria folgado, próximo do último, gradualmente chegando-se à cerca. O favorito ainda parecia tranquilo na cabeça da reta. O jóquei mantinha o cavalo 8 correndo agora em quinto lugar, folgado. Deu-lhe uma chicotada para provar. Aí o favorito começou a perder galope. Já fizera o primeiro quarto em 22 e 4/5, mas ainda tinha dois corpos pra chegada. Aí o cavalo 8 simplesmente disparou, flutuando, e ganhou por dois corpos e meio. Olhei pro quadro. Ainda marcava 9 por 1.¹⁰⁸

A descrição minuciosa de como funciona a corrida de cavalos, diferenciando os páreos, as distâncias percorridas, jóqueis e cavalos favoritos para ganhar, lógica e possibilidades, todos esses elementos descritos em uma narrativa veloz, tal como a dinâmica da corrida, induzia Chinaski a sentir-se vitorioso e envolvido por um tipo de ação emocionalmente mais avassaladora e que ele dominava. Ali no hipódromo, podia fazer seu próprio prospecto, definir suas estratégias de jogo, trabalhar acompanhado de um *scotch*, sem pressões hierárquicas e senhor de si. O único trajeto era o de sair do apartamento e ir para o hipódromo e vice-versa. Não havia Jonstone e não havia intervenção divina, tudo conspirava a seu favor de forma confiante e glamorosa:

Ganhei 3 dos últimos 5 páreos. Só havia 8 páreos naqueles dias em vez de 9. De qualquer forma, 8 páreos era o suficiente aquele dia. Comprei cigarros e fomos pro meu carro. Vi tinha vindo de ônibus. Parei pra tomar uma dose e fomos pro meu apartamento.¹⁰⁹

De vitórias e derrotas é construído o personagem principal de *Cartas na Rua*. Seus infortúnios tendem a ser predominantes na narrativa evidenciando o olhar do

¹⁰⁸ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 93-94.

¹⁰⁹ BUKOWSKI; Charles. **Cartas na Rua**, op. cit., p. 94.

literato sobre a estrutura social da qual fazia parte. O fracasso também é recorrente na obra porque é na redução do sujeito moderno que Charles Bukowski insistia em direcionar sua arte. A vida no hipódromo não poderia durar pra sempre, a sorte também lhe traía vez ou outra. E quando nem o melhor dos prospectos resultavam nas margens de lucro conquistadas em outros momentos, se fazia necessário conseguir um emprego. Quem sabe, nos Correios dos EUA.

De volta aos Correios, desta vez como escriturário e não mais como carteiro, Chinaski rapidamente percebeu a diferença entre os dois empregos. Entregando cartas na rua conseguia provar emoções e colocar em prática seu olhar de cronista sobre as situações do cotidiano. Transitava por bairros e homens e mulheres estranhos, cada um dando-lhe a graça de uma nova surpresa a qualquer instante. A nova ocupação lhe obrigava a ficar todas as horas de trabalho dentro da repartição, separando, carimbando e classificando centenas de correspondências diariamente. Para este grau de produção era necessário domesticar o corpo outra vez, fazê-lo obedecer a ordens superiores e correr o risco de transformar-se num G.G.

Essa nova realidade que se apresentou a Chinaski nos põe a par, novamente, do que há de mais singular na obra de Charles Bukowski: o personagem literário enquanto imagem possível do homem moderno. Ao interpretarmos *Cartas na Rua*, evidenciamos as várias facetas sob as quais pode ser visto esse homem da modernidade. Plural e singular, o indivíduo moderno reaparece tantas vezes na literatura bukowskiana em diferentes formatos: fracassado, derrotado, vitorioso, transgressor, conformado, inconformado, idiotizado, trabalhador, patrão, enfim, belo ou grotesco. A intensidade com a qual se repete cada um desses formatos, normalmente, está relacionada ao espaço social por onde transitará o personagem, transgredindo regras e normas ou legitimando e conformando-se com estruturas hegemônicas. Se não fosse assim, poderíamos facilmente analisar a literatura de forma linear, homogênea e repetitiva tal qual aquela historiografia que associou a história da elite europeia à história da humanidade. Esta é uma visão vazia e conformadora, que não busca a problematização e que não compreende a história como um conjunto de práticas e representações particulares e que tomadas em conjunto geram e organizam determinadas sociedades. Quando propomos uma livre articulação entre a literatura de Charles Bukowski e os conceitos de Roger Chartier, estamos demonstrando que, assim como quer Chartier nos estudos históricos, a literatura do escritor estadunidense é um discurso sobre os conjuntos de representações

sociais e práticas culturais construídas e legitimadas por homens e mulheres em seu específico tempo histórico. Um discurso construído por ele ao apropriar-se de imagens e códigos advindo de outras representações e práticas.

Por outro lado, e em consonância novamente com Jean Starobinski, dissemos que de todas essas características que significam os personagens do literato, algumas delas significam mais que outras. Por exemplo, é o caso do personagem fracassado, acachapado pelo empenho, pressionado por normas e ludibriado por forças do universo. Esse tipo de personagem é o favorito de Bukowski, pois reaparece tantas vezes como elemento principal de suas histórias. Se nos detivéssemos uma última vez nos traços que compõem Henry Chinaski e pudéssemos admitir sua força para qualquer análise que possa ser realizada sobre a obra bukowskiana, perceberíamos qual representação social resiste com mais tenacidade no imaginário do leitor.

Em praticamente todas as fontes aqui citadas e avaliadas, esse personagem ressurgiu como alter-ego do seu criador reunindo as características que lhe são mais correntes. São elas, o apreço desmesurado por bebida; o niilismo diante das instituições formadoras de princípios normatizadores; a busca quixotesca por algo que lhe dê sentido existencial; a libertação da mente e do corpo daquilo que lhe aprisiona em um nível material e imaterial.

Esse sujeito fictício que se move entre a materialidade e o sonho, assim como nós mesmos, é o que de mais forte e presente se encontra na literatura de Charles Bukowski. Quando escreveu esse curto romance, baseado na própria vida durante os anos em que foi funcionário dos Correios dos EUA, escolheu uma figura representativa dos espaços que gostava de frequentar – bares, hipódromos, colinas, periferia – e dos indivíduos com quem se relacionava mesmo a contragosto. Se é mais comum ver, em sua obra, a derrota e o fracasso do homem para um meio dogmatizador, não se permitia deixar de sonhar com um sujeito fora desses dogmas e dessas amarras que a estrutura social e o discurso hegemônico lhe impunham com regularidade. Tendo sido carteiro e empregado como escriturário sob um regime de 8 a 12 horas, em um determinado momento da narrativa, Henry Chinaski lembra a seu superior do direito a uma licença de 90 dias há muito postergada pela repartição. E sem a possibilidade de negá-la outra vez, a concessão para uma pequena temporada sem cartas na rua e com tempo e

dinheiro para apostas nos hipódromos ganha ares de libertação. É nesta liberdade que o homem se reencontra com sua existência e o sentido da vida:

Toda noite era a mesma coisa. Eu ia até a costa procurando um lugar pra jantar. Queria um lugar caro que não estivesse muito cheio. Desenvolvi um faro pra esses lugares. Podia saber como eram só de olhá-los por fora. Nem sempre você conseguia uma mesa que desse para o mar, a não ser que quisesse esperar. Mesmo assim você poderia ver o mar lá fora, a lua, e entrar numa de romântico. Curtir a vida. Eu sempre pedia uma salada pequena e um grande bife. As garçonetes sorriam deliciosamente e ficavam paradas bem perto de você. Eu tinha subido alto pra um cara que trabalhara em matadouro, que tinha atravessado o país com uma gangue de estrada de ferro, que tinha trabalhado num sem-número de subempregos, numa dúzia de cidades país afora.

Depois do jantar eu procurava um motel. Isso também me fazia gastar um tempo dirigindo. Parava em algum lugar pra comprar uísque e cerveja. Evitava os lugares com aparelhos de televisão. Queria apenas lençóis limpos, chuveiro quente, luxo. Era uma vida mágica. E eu não me cansava dela.

A vida como um sonho e o sonho presente de existir fora da condenação, da crucificação dos dias de carteiro e da monotonia de ser um escriturário. No fundo, ler Bukowski é aprimorar o significado da ideia de modernidade longe de sua proposição teórico-filosófica. É ver esta ideia dentro de uma realidade mais problemática, mais cruel e sádica. Mas é, também, acompanhar como os sujeitos históricos, entre trabalhadores de matadouro e errantes de trilhos de trens, se conformam e se superam dentro da estrutura social sobre a qual atuam. Ler a obra bukowskiana é perceber os limites que são impostos sobre a noção de modernidade, iluminismo, racionalidade e civilidade, quando as relações sociais são marcadas por normas disciplinadoras, controle do tempo, domínio do corpo e hegemonia ideológica.

Entretanto, existe nesta literatura o elemento da esperança, de *outsiders* figurarem como heróis sem poderes amplamente transformadores. Mas, heróis porque há em suas respectivas vidas uma magia e encantamento tão bem percebidos por Bukowski. Aquela magia de burlar o proibido, de afrontar a elite igualando-se a ela em certas ocasiões, para dela debochar e satirizar. Pois todos nós podemos comer um grande bife, todos nós podemos ter chuveiro quente e luxo, lençóis limpos e camas que não se quebrem. Podemos ter mulheres, gordas e magras, horríveis e maravilhosas, garçonetes e putas. Podemos apostar nos cavalinhos vitoriosos ou sermos carteiros fracassados e desesperados. Basta sonhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os modos de se fazer uma apropriação das fontes literárias a partir de conceitos historiográficos ainda estão em processo de formação e consolidação. Ou seja, embora uma vereda tenha sido aberta nos fins da década de 1960 e início da seguinte, por historiadores que se aproximavam dos estudos culturais, os trabalhos que procuram aprofundar a relação entre as duas disciplinas, ainda hoje, guardam a sensação de experimentação teórica. Dar viço a questionamentos e análises que se situam na fronteira entre as duas disciplinas poderá, em pouco tempo, definir, com melhores termos, a consistência dessa relação.

Arriscamo-nos aqui com o historiador francês Roger Chartier, utilizando algumas noções teóricas desenvolvidas, por ele, há duas décadas, ao menos. Sabemos que suas pesquisas caminham para uma direção específica dos estudos históricos sobre a literatura, o da materialidade do texto literário, ou seja, os mecanismos sociais que orientam o processo de produção do discurso literário. Entretanto, decidimos manter outro rumo que aprofundasse as questões propostas por nós, segundo as categorias de análise das representações, práticas e apropriações. Essas categorias funcionaram como estrutura analítica e permitiram olhar para a literatura bukowskiana com mais complexidade.

Era necessário articular essas categorias centrais com outras, também essenciais para o desenvolvimento de nossas hipóteses. Os conceitos de alegoria e possibilidade resgatados em trabalhos de historiadores brasileiros, permitiram não somente problematizar e elucidar com mais pertinência as fontes literárias, como nos auxiliou a melhor compreender as categorias centrais. A metodologia baseada na interpretação do texto literário, postulada por Jean Starobinski, nos exigiu estabelecer perguntas bem estruturadas e objetivas. O intérprete do discurso literário só se permite divagar em sua escrita se souber previamente onde poderá chegar.

Para que essas categorias e conceitos típicos da História funcionem com algum critério positivo é imprescindível construir hipóteses que, previamente, demonstrem sua pertinência e exigência de ir adiante com a pesquisa. As hipóteses que apresentamos no início desse trabalho estavam todas elas, vinculadas à literatura de Charles Bukowski.

Todas elas permitiram, com pouca ou alguma competência, desnudar os trabalhos escolhidos do escritor estadunidense para melhor compreendê-lo.

A primeira hipótese sugeria que Charles Bukowski era um contracultural à sua maneira, impossível de incluí-lo em todas as manifestações contraculturais que explodiram na década de 1960, principalmente aquela em que seria mais fácil a comparação, a literatura *beat*. Não sendo um *beatnik* ou *hippie*, ou ainda, membro dos partidos de esquerda, nem mesmo reverberando o discurso “paz e amor”, evidenciamos que Bukowski escolheu como estratégia narrativa, desmistificar a ideologia do *American way of life*. Ao afundar a imagem da América triunfante, desvelando seus traumas, pobreza e a marginalidade, o escritor produziu uma obra que enfraquecia o discurso dos estabelecidos e retornava aos *outsiders*.

A segunda, em decorrência dos resultados conseguidos na primeira hipótese, especificava que, ao provocar o enfraquecimento da ideologia dominante, o escritor norte-americano escolheu construir um tipo de obra literária interessada nas representações sociais e práticas culturais geradas por grupos marginais do modo de produção capitalista. Ou seja, esta hipótese constatou a originalidade da obra bukowskiana ao mergulhar nas imagens burlescas do submundo e dos seus personagens transgressores de códigos sociais que se manifestam com exaustão diariamente.

Por fim, a terceira hipótese sustentava a possibilidade de a obra e personagens do “velho safado” representarem sua própria visão sobre a modernidade. Ciente do tempo histórico em que vivia, recorreu a uma tradição antiga do grotesco, porém comum em sua época, para humanizar o sujeito moderno, conciliando-o com suas raízes primitivas. Esse processo de desmistificar o homem e os espaços sociais, apropriando-se da estética do grotesco e do niilismo, produziu, concomitantemente, determinada representação sobre o mundo e o sujeito modernos.

Há ainda outra especialidade na obra analisada que permeia suas narrativas, aparecendo indiretamente na nossa pesquisa. É algo que tende a surgir neste tipo de discurso ficcional. Se trata da categoria de realidade. Tratamos rapidamente desse problema no segundo capítulo, sugerindo o lugar da ficção como espaço de possibilidade de acontecimento e interventor do que consideramos lugar real. Talvez, a melhor metáfora para esse fato se ache naquele personagem principal de *Factótum*, cuja vida se divide entre o sonho de ser escritor e a realidade de trafegar por subempregos.

Dividido entre esses dois mundos, um real e outro desejado, Chinaski é nossa metáfora mais clara. Nós, sujeitos de um mundo moderno que nos promete e, também, tira. Essa modernidade que não é somente o que ela é, mas sobretudo, o que quer vir a ser. Esse tempo histórico que não carrega apenas a tradição e a herança cultural que lhe dão legitimidade, mas aquilo que legará para outros tempos. Assim como Chinaski, nossas vidas se dividem entre esses pontos radicais, um negando o outro, um convivendo com o outro, nos separando e amalhando, tornando nossa passagem confusa e contraditória. A História deve reconhecer na Literatura sua concretude e, por sua vez, a Literatura deve reconhecer na História, seu passado, seu presente e futuro, imagináveis ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

- BUKOWSKI, Charles. **Cartas na rua**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUKOWSKI, Charles. **Factótum**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BUKOWSKI, Charles. **Notas de um velho safado**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SOUNES, Howard. **Charles Bukowski: vida e loucura de um velho safado**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.

Bibliografia auxiliar

- ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. Uma Geração em debate: Beats ou Beatniks? In: **História Agora**. S/ local, v. 01, março. 2007. Disponível em: www.historiaagora.com/historia-agora-nº1/5/8-uma-geracao-em-debate-beats-beatniks-marcos-abreu-leitao-de-almeida. Acesso em: 05 jul. 2012.
- BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010.
- BUENO, André e GÓES, Fred; **O que é geração beat?**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUKOWSKI, Charles. **Pedaços de um caderno manchado de vinho**. Porto Alegre: L&PM. 2010.
- BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929 -1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer/ Michel de Certeau; Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.**
- CHALHOUB, Sidney; **Machado de Assis: historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A., 1990.
- CHARTIER, Roger. **A História ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CHARTIER, Roger. Literatura e História. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, janeiro-dezembro. 2000. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi01/01_debate01.pdf. Acesso em: 05 jul. 2012.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FARIA, Ricardo de Moura e MIRANDA, Mônica Liz; **Da Guerra Fria à Nova Ordem Mundial**. São Paulo: Contexto, 2003.

GINZBURG, Carlo. **Nenhuma ilha é uma ilha**: quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HISTÓRIA: Questões & debates. Curitiba: Ed. Da UFPR, ano 23, n. 44, jan/jun. 2006.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**: razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura, marginalidade e língua portuguesa**: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.

MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de, ALVES, Gabriela Santos. Os Desafios Teóricos da História e a Literatura. In: **História Hoje**: revista eletrônica de história. São Paulo, v. 1, n. 2, dezembro. 2003. Disponível em: http://www.anpuh.org/revistahistoria/view?ID_REVISTA_HISTORIA=3. Acesso em: 17 de fev. 2011.

NORA, Pierre. **História**: novas abordagens. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

OLIVEIRA, Cláudia Freitas. História e Literatura: relação de sentidos e possibilidades. In: VASCONCELOS, Gerardo e JÚNIOR, Antônio Germano (orgs.). **Linguagens da História**. Fortaleza: Impreco, 2003, coleção: Diálogos Intempestivos.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. In: **História da Educação**. Pelotas, v. 7, n. 14, setembro. 2003. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/30220/pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2013.

REVEL, Jacques; A história ao rés-do-chão. In: Levi, Giovanni Levi. **A herança imaterial**: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier – a força das representações**: história e ficção. Chapecó: Argos, 2011.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, Jean. A literatura: O texto e seu intérprete. In: LE GOFF, Jacques.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes e PEREIRA, Analúcia Danilevich. **História do mundo contemporâneo**: da pax britânica do século XVIII ao choque das civilizações do século XXI. Petrópolis: Vozes, 2008.