

**UFRRJ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

***Outsiders* e trabalho na prosa de Charles Bukowski (1971-1975)**

**Lucas Tadeu Rocha Guimarães**

**2017**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***OUTSIDERS* E TRABALHO NA PROSA DE CHARLES BUKOWSKI  
(1971-1975)**

**LUCAS TADEU ROCHA GUIMARÃES**

*Sob a orientação do professor*  
**José Costa D'Assunção Barros**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em Relações de Poder e Cultura

Seropédica, RJ  
Junho de 2017

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G963o Guimarães, Lucas, 1992-  
Outsiders e trabalho na prosa de Charles Bukowski  
(1971-1975) / Lucas Guimarães. - 2017.  
103 f.

Orientador: José D'Assunção Barros.  
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro, História, 2017.

1. Literatura norte-americana. 2. Charles  
Bukowski. 3. Outsiders. I. D'Assunção Barros, José,  
1967-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio  
de Janeiro. História III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E  
DOUTORADO

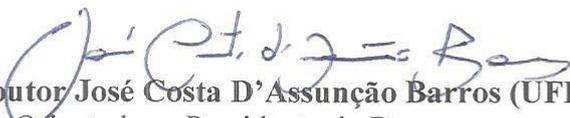
*“Outsiders e trabalho na prosa de Charles Bukowski (1971-1975)”*

LUCAS TADEU ROCHA GUIMARÃES

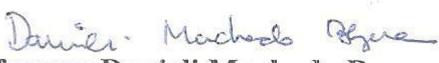
Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 18/07/2017

Banca Examinadora:

  
Professor Doutor José Costa D'Assunção Barros (UFRRJ)  
Orientador e Presidente da Banca

  
Professora Doutora Rebeca Gontijo Teixeira (UFRRJ)

  
Professora Danieli Machado Bezerra (UFF)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, Celso e Valéria, pela compreensão e apoio durante estes dois longos anos. Também ao meu irmão Lauro, que abandonou a engenharia e agora é mais comprometido com a educação do que o seu irmão licenciado. Agradeço ao meu priminho Vinicius, cuja correria e bagunça foi trilha sonora de grande parte dessa dissertação.

Agradeço ao meu orientador, José Costa D'Assunção Barros, pela paciência e sugestões fundamentais, e também ao professor Alexander Martins Vianna, com quem iniciei algumas destas discussões ainda na graduação.

Além disso, preciso agradecer aos colegas e amigos de graduação, pós-graduação ou simplesmente da vida, especialmente aos que estão no grupo *Tumba*, um pequeno espaço de sanidade no caos da internet brasileira.

Também gostaria de agradecer especialmente aos meus companheiros de assuntos cinematográficos, Pérola Reis e Thiago Calago, pela amizade e por compartilharmos um *hobbie* complicado para moradores da periferia e do interior. Ainda, um agradecimento especial para Sofia Ribeiro, a futura melhor historiadora de São Paulo, para Gabriela Cerqueda, pela amizade inexplicável e pelo humor corrosivo, e para Débora Ramos, minha mais antiga amiga, que o tempo não afasta.

Finalmente, gostaria de agradecer à Nathalia Heringer, minha companheira por esses anos complicados e também pelos anos que estão por vir. Obrigado pelo carinho, paciência e por estar sempre ao meu lado.

## RESUMO

GUIMARÃES, Lucas Tadeu Rocha. ***Outsiders e trabalho na prosa de Charles Bukowski (1971-1975)***. 2017. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

Nesta dissertação discutiremos as críticas e sentidos dados ao mundo do trabalho nas obras *Post Office* (1971) e *Factotum* (1975) do escritor norte-americano Charles Bukowski (1920-1994). Estes dois primeiros romances publicados pelo autor, depois de uma longa trajetória como escritor em jornais alternativos e revistas de baixa circulação, marcam uma virada na carreira de Bukowski, que passa, pela primeira vez, a viver apenas daquilo que escreve. Defendemos que a condição de escritor marginal vivenciada por Bukowski durante as décadas de 50 e 60 e sua virada em direção ao reconhecimento no início dos anos 70 apresentam um local privilegiado para a análise das condições dos *outsiders* ao *american dream*, daqueles que não puderam e/ou não quiseram se enquadrar nas expectativas sociais do ideal de um *american way of life*. A chegada de suas obras ao mercado editorial norte-americano coincide com o turbilhão de produção cultural e intelectual crítica aos ideais do *american way of life*, que pareciam soçobrar em face às transformações da relação entre capital e trabalho, homem e mulher, cidadão e direito, passado e presente. No entanto, para compreender as obras dentro do seu próprio campo de produção, precisamos também passar por um debate acerca de conceitos como literatura *beat*, herói marginal, *dirty realism* e *working class beats*. É importante ter em mente, ao trabalhar com a historicização de obras literárias, que nenhum autor escreve no vazio e para o vazio, tendo que sempre lidar com processos de legitimação e do próprio reconhecimento de um trabalho como arte.

Palavras-chave: Bukowski; literatura; *outsiders*.

GUIMARÃES, Lucas Tadeu Rocha. **Outsiders and work in Charles Bukowski's prose (1971-1975)**. 2017. Dissertation. (Master of History). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

In this dissertation we will discuss the criticisms and meanings given to the world of work in the works *Post Office* (1971) and *Factotum* (1975) by the American writer Charles Bukowski (1920-1994). These first two novels published by the author, after a long trajectory as a writer in alternative newspapers and magazines of low circulation, mark a turning in the trajectory of Bukowski, that passes, for the first time, to live from his own writing. We argue that Bukowski's status as a marginal writer during the 1950s and 1960s and his shift towards recognition in the early 1970s present a privileged place for analyzing the conditions of the outsiders to the American Dream, of those who couldn't or didn't want to fit into the social expectations of the ideal of an American Way of Life. The publication of his works in the North American publishing market coincides with the whirlwind of cultural and intellectual production critical to the ideals of the American Way of Life, which seemed to be crumbling in the face of the transformations of the relation between capital and labor, man and woman, citizen and right, past and present. However, to understand the works within their own field of production, we must also go through a debate about concepts such as beat literature, marginal hero, dirty realism and working class beats. It's important to bear in mind, when working with the historicization of literary works, that no author writes into the void, having to always deal with processes of legitimation and the very recognition of a work as art.

Key words: Bukowski; literature; outsiders.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Capítulo I – Em busca de um espaço teórico</b> .....	12
– Depois do giro linguístico .....	12
– Entre a forma, o contexto e o cânone .....	21
– O autor e o campo .....	27
– História, ficção e autoficção .....	31
<b>Capítulo II – O projeto literário de Charles Bukowski</b> .....	37
– O outsider .....	38
– Littles e <i>beats</i> .....	40
– O herói marginal .....	49
– <i>Dirty realism</i> .....	52
– A crítica das margens .....	57
– Um projeto literário .....	63
<b>Capítulo III – O discurso crítico em <i>Post Office</i> e <i>Factotum</i></b> .....	69
– Estrutura e estilo .....	69
– As relações de trabalho em <i>Post Office</i> .....	72
– A precarização do trabalho em <i>Factotum</i> .....	80
– O bar e o jogo como fuga do trabalho .....	88
– O tempo aos pedaços .....	91
<b>Conclusão</b> .....	96
<b>Fontes e referências bibliográficas</b> .....	99

## INTRODUÇÃO

Henry Charles Bukowski nasceu na Alemanha em agosto de 1920, filho de um soldado norte-americano chamado Henry Bukowski, de ascendência alemã, que permaneceu na Europa após o fim da primeira grande guerra, onde se casou com a alemã Katharina née Feet. Em 1923, no entanto, a família migrou para a América.

Depois de crescer em Los Angeles em situação de pobreza, principalmente após o *crash* da bolsa em 1929, Bukowski, em eterno conflito com o pai autoritário, viajou por todo os Estados Unidos, enquanto tentava emplacar uma carreira de escritor.

Durante um longo período, Bukowski viveu de subempregos e, posteriormente, como funcionário dos correios, enquanto ocasionalmente conseguia publicar contos ou poesias em revistas literárias de baixa circulação.

Seu primeiro livro, no entanto, só foi publicado em 1960, quando já tinha 40 anos. Na verdade, era um pequeno livreto de vinte e oito páginas, contendo o melhor de sua poesia até então. Porém, durante os anos 60, a fama de Bukowski nos meios alternativos e contraculturais norte-americanos cresceu exponencialmente, mesmo que durante toda década ele ainda fosse funcionário dos correios.

Neste período, e principalmente nos últimos anos da década, tornou-se um nome conhecido por aqueles que acompanhavam a produção literária nos EUA, principalmente após se tornar responsável por uma coluna em um jornal alternativo (publicada como coletânea em 1969), e ter publicado alguns outros volumes de poesia.

Na virada para os anos 70, completando 50 anos de idade, Bukowski finalmente conseguiu se estabelecer exclusivamente como escritor, e deste momento até sua morte, em 1994, sua fama nunca parou de crescer, assim como sua produção.

Os dois primeiros romances de Bukowski, publicados justamente no momento em que sua popularidade começava a transpor os círculos contraculturais, foram as fontes utilizadas para a pesquisa que realizamos.

*Post Office* (1971) e *Factotum* (1975) se apresentaram como uma possibilidade única de responder e compreender determinadas questões, tanto sobre o desenvolvimento da trajetória literária e intelectual de Bukowski em sua relação ao seu contexto artístico e sua experiência de vida marginal, quanto sobre temas e problemas que eram parte da transformação cultural pela qual os EUA passavam durante o mesmo período.

Nossa hipótese de pesquisa era, no início, de que Charles Bukowski utilizou, nestes romances, o retrato da marginalidade como forma de criticar o discurso hegemônico norte-americano. Como a pesquisa nos demonstrou, se tratava de muito mais do que isso.

Para compreendermos de que forma essa pesquisa foi possível e como ela se realizou, separamos nosso texto em três capítulos bastante específicos quanto ao seu conteúdo. No primeiro deles, buscamos resgatar os debates da historiografia no século XX e XXI para compreendermos de que forma a literatura tem se relacionado com a produção do conhecimento histórico. A partir disso, operacionalizamos alguns conceitos e autores para, assim, construir nossa própria estratégia de análise.

No segundo capítulo, aplicamos as estratégias desenvolvidas anteriormente para compreender como a trajetória, origem e escolhas intelectuais e artísticas de Bukowski se constituíram e foram apropriadas na interpretação e significação de seus textos. Buscamos, ao mesmo tempo, desvendar a maneira na qual Bukowski constituiu seu projeto literário, demarcando sua diferença perante o campo no qual surgiu.

Assim, no terceiro capítulo, confrontamos os dois romances a partir da estratégia e conhecimentos adquiridos, para buscar responder nossas questões sobre os usos da marginalidade no texto de Bukowski, e as estratégias usadas pelo autor para, a partir de relações precárias no mundo do trabalho, construir uma crítica corrosiva aos ideais do *american dream* e do *american way of life*, ao mesmo em que, percebemos, constrói uma crítica ao campo contracultural com o qual é recorrentemente identificado.

Esperamos que este trabalho seja útil para quem se interessa por estudos que versam as relações de marginalidade nos EUA, tanto no mundo do trabalho quanto no campo artístico. Nossa tarefa foi tentar compreender e contribuir para o conhecimento sobre as estratégias de resistência e de representação crítica da realidade diante de um processo de transformação cultural que encerrava sentidos de fim e horizontes de expectativas que antes eram propagandeados como uma espécie de consenso.

Diante do processo de queda de um discurso hegemônico, como determinada literatura, que buscava falar a partir das margens, contribuiria para a percepção que, naquele contexto histórico, todos os discursos entravam em crise por não existirem mais critérios absolutos capazes de julgar e hierarquizar os valores?

Num momento em que a potência crítica dos escritos de Bukowski parecem já ter se banalizado diante das novas problemáticas sobre a liberdade da vida social, nosso trabalho

espera ser capaz de, ao historicizar a força destas críticas, evidenciar também o quanto as estratégias de Bukowski ainda podem ser úteis para formas de resistência e contestação social.

Paralelamente, esperamos que o trabalho também possa ser útil para quem se interessa pelas discussões entre história e literatura, *dirty realism*, geração *beat* ou mesmo para quem tem um interesse biográfico ou artístico por Bukowski – que, apesar de ter muitas obras traduzidas e ser bastante conhecido no Brasil – é objeto de pouquíssimos estudos em português.

Ainda, já que não custa avisar, não esperamos com esta pesquisa encerrar nenhuma das discussões apresentadas. Como a historiografia tem mostrado, um bom trabalho deve ser responsável por abrir portas, e não por fechá-las.

## Capítulo I – Em busca de um espaço teórico

### – Depois do giro linguístico

Ao observar a historiografia do século XX e início do século XXI o que nos fica evidente é a recorrência da intensa disputa entre diversas concepções sobre o que é a produção de conhecimento histórico, quais são seus sentidos e propósitos, seus alcances e limites. Há um embate entre paradigmas e entre suas características conflitantes, almejando a conquista de espaços, sejam eles de horizonte acadêmico ou mais explicitamente políticos (visões de mundo).

É difícil não notar a maneira na qual os mais diversos movimentos ou desenvolvimentos teóricos são categorizadas como novidade.<sup>1</sup> Diversas correntes surgiram no último século, sempre se opondo aos vícios e limitações que encontravam e evidenciavam nas correntes mais antigas. No processo de inventar as novidades ou defender as tradições, a historiografia recorreu inúmeras vezes ao hábito de generalizar os modos de fazer/pensar a História propagada pelos seus *adversários*.<sup>2</sup>

Enxergar o passado da disciplina dessa maneira não implica em interpretar os louváveis e intensos debates dos últimos cem anos como uma mera guerra de egos intelectuais e políticos que em nada acrescentou. Na verdade, ao construir seus inimigos e especificar padrões e hegemonias de pensamento, historiadores e críticos da historiografia de diversas vertentes contribuíram para a perda de inocência quanto ao trato do passado, num processo de reconhecimento de que posições específicas no campo intelectual e projetos distintos de sociedade fazem seus próprios usos daquilo que se convencionou chamar de *História*.

Os conflitos, no entanto, estão longe de se esgotarem. Há inúmeros impasses teóricos, muitas disputas dentro do campo, que perduram e parecem estar impregnadas na formação do historiador contemporâneo. Em rodas de conversa e debates informais, mas também em salas de aula, eventos, textos acadêmicos e posições públicas, um dos temas mais controversos dentro da historiografia contemporânea continua sendo o impasse entre o que se costuma chamar de *pós-modernismo* (e as correntes e temáticas intelectuais que são usualmente

---

<sup>1</sup> BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 131.

<sup>2</sup> Antonio Candido fez um comentário nesse mesmo sentido, em relação ao trabalho do crítico literário. Ressaltou que o exagero é uma estratégia importante para jogar luz sobre aquilo que se quer criticar, mas ao mesmo tempo é um exercício arriscado, pois a crítica posterior pode considerar todo seu trabalho um erro a partir deste mesmo exagero. CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 12-13.

relacionadas ao conceito) e a tradição de pensamento ancorada no materialismo dialético, o *marxismo*.

Há, aqui, muita confusão, intencional ou não. O conceito de *pós-modernismo* é um dos mais disputados e ambivalentes. Quando se diz que algo é *pós-moderno*<sup>3</sup> raramente se está, de fato, explicando ou compreendendo o que foi adjetivado. Alguns autores, apenas por não serem facilmente identificados ao materialismo dialético ou com concepções mais tradicionais (positivismo, conservadorismo) da História, seja pelos seus métodos, reflexões ou temas, são agrupados dentro desse conceito. Isso implica, por exemplo, que o debate de um tema como a *narrativa* é, muitas vezes, entendido como um debate de intelectuais pós-modernos, que pouco pode acrescentar aos historiadores de outros campos teóricos.

Para compreender como tais visões se solidificaram, Temístocles Cezar traçou um panorama da recepção do chamado giro linguístico (*linguistic turn*) na historiografia brasileira. O *giro* pode ser interpretado, segundo Cezar, como um movimento (no limite da boa vontade com o termo) herdeiro do pensamento de Saussure e Wittgenstein, que trouxe a linguagem novamente para o centro da análise nas humanidades. Primeiro na Filosofia e em outras disciplinas, mas posteriormente também na História, problematizando questões como a narrativa, o cunho ficcional e os limites no fazer/saber histórico.<sup>4</sup>

Como aponta Cezar, os autores relacionados ao giro linguístico, tão distintos entre si, por se preocuparem com a questão narrativista e ficcional da escrita histórica, foram logo tachados de relativistas e pós-modernos. A hipótese de Cezar é de que estes autores, ao problematizarem o próprio fazer histórico, tornaram-se uma espécie de *espectro*, sempre assombrando a historiografia brasileira. Cezar demonstra como os autores que discutiam Teoria da História, na época um campo nascente no Brasil, generalizaram posições distintas e propostas distintas de autores estrangeiros sob os mesmos rótulos (pós-modernos, relativistas), como uma ameaça ao saber histórico, ao processo de produção da verdade histórica, da pesquisa.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> O primeiro uso sistemático da ideia de pós-modernismo veio da arquitetura, mas logo o conceito e suas variações (pós-moderno, pós-modernidade) se espalharam por diversos campos constituindo os mais contraditórios significados, desde movimentos estéticos até a referência a um período temporal. Voltaremos a trabalhar o conceito no decorrer da dissertação, mas, para uma visão geral sobre sua trajetória e significados, ver: ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999; HARVEY, David. **A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993; JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo. Ed. Ática, 1996; KUMAR, Krishan. **Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997; LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

<sup>4</sup> CEZAR, Temístocles. Hamlet Brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980). **História da Historiografia**, n. 17, 2015, p.441.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 448-454.

Como Cezar nos lembra, o campo de pensamento *marxista* era o dominante na produção historiográfica brasileira daquele momento. Assim, todo esse novo saber histórico que não parecia preocupado com a *revolução*, com a superação da *exploração classista* e com a construção da *consciência de classe*, era, desde já, um possível inimigo.

Não podemos nos esquecer, no entanto, a situação da intelectualidade brasileira no período. A caça às bruxas que a ditadura militar promovera nas universidades brasileiras ainda mantinha a ferida bem aberta, e o pensamento de esquerda era, antes de tudo, um modo de resistência. <sup>6</sup> Seguindo o que Marx ensinara, os intelectuais não pretendiam se limitar a *interpretar* o mundo, mas sim almejavam *transformá-lo*.<sup>7</sup>

Nesse contexto, poderia parecer assombrosa uma concepção de mundo que relativizaria a *verdade*, aquilo que *de fato* havia acontecido. Como ceder, como aceitar definitivamente como legítima uma forma de saber que parecia questionar os pressupostos da verdade e da ciência, como abrir as portas para um pensamento que poderia corroer a racionalidade, tão primordial para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária? Afinal, a alternativa socialista tinha parte de sua força justamente por se encorar no saber: socialismo *científico*, não socialismo *relativista*.

Os pesquisadores realmente preocupados com o progresso e o conhecimento não poderiam, pelo risco de desvalorizar seus saberes e a legitimidade de seu discurso, abrir a possibilidade de contestação do valor da verdade. É claro que, olhando a partir do nosso tempo, a questão parece um simples detalhe, mera desculpa para se fechar em um conhecimento já mais tangível e compreensível. Mas não são os historiadores que devem entender as condições de possibilidades de cada época?

Como nos demonstrou Joan Scott, os problemas da historiografia com as consequências do giro linguístico não parecem ser uma realidade exclusivamente brasileira. A autora ressalta que o antimarxismo do *mainstream* historiográfico norte-americano opera uma crítica previsível à preocupação teórica, justamente porque caracteriza a objetividade do historiador como uma oposição à política. Por outro lado, se surpreende com os próprios historiadores marxistas condenando os intelectuais relacionados ao pós-estruturalismo como responsáveis pelo fim da verdade e dos movimentos engajados com o fim do capitalismo. Para Scott, os marxistas norte-americanos tem se esquecido que a escrita de Marx era

---

<sup>6</sup> Ver: MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila Rossinetti (org.). **Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país**. Goiânia: Editora UFG, 2015.

<sup>7</sup> MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

caracterizada justamente pela crítica às categorias naturalizadas em seu contexto intelectual e político, superando a aceitação passiva do conhecimento previamente dado.<sup>8</sup>

De qualquer maneira, a leitura feita pelos historiadores clássicos perdura com força na academia brasileira. Albuquerque Júnior nos chama a atenção para essa problemática transmissão de opiniões via herança. O autor escreve sobre a cultura de não ler certas obras, ou, nos termos dele, de *excomunhão* de determinados autores – são banidos ou vistos como inimigos a partir da interpretação de terceiros, sem uma verdadeira leitura atenta às proposições e ideias dos textos.<sup>9</sup>

Albuquerque Júnior nos alerta sobre a falta de intelectualidade dessa prática, ou seja, aponta uma forma de inércia corrosiva para a produção acadêmica. A busca excessiva por adjetivos pelos quais se possa (des)qualificar o seu *oponente* acaba por limitar qualquer esforço por uma melhor compreensão de outros pontos de vista – o que enfraquece e limita a circulação e produção de saberes mais atentos aos problemas e questões contemporâneas.

Acreditamos que o autor construiu um texto útil justamente para combatermos as consequências do *espectro* o qual Temístocles Cezar posteriormente identificou. Seu ataque é aos historiadores que, segundo ele, num processo quase religioso, tentam banir ou silenciar a voz de todos aqueles que não concordam com seu ponto de vista.

Ele chama atenção para uma perseguição ao que não está nos moldes do tradicional *partido de esquerda*, ou seja, daquilo que tem outras preocupações além da luta de classes. Albuquerque Júnior busca defender a possibilidade de uma história politizada, com consciência social e atenta às opressões, mas que não precise ser necessariamente *marxista*.

–Há vida inteligente fora do marxismo!<sup>10</sup>, pode ser o resumo de seu brado. E é a partir dessa concepção que o autor busca criticar algumas bases da distinção entre uma história *pós-moderna* (reacionária, despreocupada, relativista, liberal) e uma história *marxista* (engajada, realista, racional, progressista).

Um dos pontos centrais, que acreditamos ser importante destacar, é sua crítica à dicotomia entre racionalismo e irracionalismo na historiografia. Ora, argumenta o autor, qual é a possibilidade de se escrever a História de forma irracional?

---

<sup>8</sup> SCOTT, Joan W. History-writing as critique. In: JENKIS, Keith; MORGAN, Sue; MUNSLOW, Alun (org.). **Manifestos for History**. Londres; Nova York: Routledge, 2007.

<sup>9</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O historiador naïf ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). **Estudos sobre a Escrita da História**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 192-193.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 197.

O pensar e o fazer histórico são, necessariamente, movidos pela racionalidade do historiador ou de quem quer que seja o investigador do passado. O fato de um historiador lidar com questões *não racionais* não quer dizer que ele produza um texto ou conclusões *irracionais*. Para o autor, o que os intelectuais que pensam e produzem sobre questões como o sentimento ou o sexo fazem é alargar o campo da historiografia, trazendo para o debate questões que, mesmo não sendo puramente racionais, fazem parte da realidade.<sup>11</sup> Afinal, como já apontou Freud e toda a tradição de pensamento posterior, o ser humano é muito mais complexo do que a mera racionalidade. A razão, afirma Albuquerque Júnior, não é definida por um valor e verdade dadas, naturais. Como um historiador deveria notar, existem processos e variações históricas sobre o que pode ser entendido como racional ou não.

Esse ponto nos traz ao *relativismo*, questão sempre em pauta nas discussões sobre pós-modernidade. A historiografia já tem uma espécie de consenso em torno da questão da verdade sobre o passado não ser algo totalmente tangível, alcançada pelo simples contato com as fontes.<sup>12</sup> Entretanto, parte do discurso de caça às bruxas passa justamente pela alegação de que determinadas vertentes historiográficas (pós-modernas) desprezam a busca pela *verdade*, que o questionamento da racionalidade como essência para a vida social e acadêmica inevitavelmente nos levará ao extremo relativismo, onde a *verdade* seria apenas mais um *discurso* entre outros.

Aqui, Albuquerque Júnior vai argumentar que não se pode mais pensar em uma única e incontestável verdade que rege o mundo. Essa grande verdade racional herdeira do Iluminismo se provou uma verdade limitada, que não alcança todos os escopos e todas as vivências humanas.<sup>13</sup> Assim, diz ele, é preciso pensar em verdades históricas possíveis, que são variáveis no tempo e no espaço – afinal, nossas percepções e perguntas lançadas para o passado e para a fonte são tão variáveis quanto à própria existência humana.

Não se trata, porém, de aceitar qualquer coisa como verdade. A História, nos diz o autor, é baseada no que a fonte permite ou não dizer. Sempre haverá esse limite. Assim, reflexões acerca de verdades possíveis ou do processo de construção da narrativa histórica sempre se atêm a essa questão.

O relativismo absoluto é limitado pelo próprio campo do saber historiográfico, pelos próprios pares e instituições que regulam a produção.<sup>14</sup> Deste modo, se alguém, por exemplo,

---

<sup>11</sup> Ibidem, p. 200-202. Ver também: BURKE, Peter. op. cit.

<sup>12</sup> JENKINS, Keith. **A História Repensada**. São Paulo: Editora Contexto, 2001; PROST, Antoine. **Doze Lições sobre a História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

<sup>13</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, op. cit. p. 209-210.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 203-204.

pretende negar o Holocausto ou a Escravidão, enfrentará a deslegitimação por parte de todo o campo de produção da História.

Não é necessário concordar com todas as observações de Albuquerque Júnior para reconhecer a existência de códigos e expectativas que avaliam a produção do conhecimento histórico. Este campo, é claro, está sempre em mudança e conflito, por isso é importante estar atento às novas concepções e debates em voga, por exemplo, ao que realmente se quer dizer quando se debate *narrativa, ficção, pós-modernismo*, etc.

Como veremos adiante, as discussões sobre narrativa e ficção são questões constantes e pertinentes no estudo da literatura pela historiografia, sendo imprescindível que o historiador enfrente-as sem a carga dos preconceitos intelectuais. Mesmo dentro do próprio marxismo existem intelectuais atentos ao que vem de fora, buscando não apenas estigmatizar novas realidades de pensamento, mas, acima de tudo, compreendê-las.

Um caso notável é o do geógrafo David Harvey. Em sua obra, *Condição Pós-moderna* (1989), Harvey trata do pós-modernismo/modernidade não como um simples movimento intelectual, mas sim como uma transformação na realidade econômico-social, que carrega implicações para diversos campos.

A partir de alicerces do pensamento marxista e seu domínio sobre diversas áreas do conhecimento, ele elabora um panorama das mudanças do capitalismo depois da crise dos anos 70, demonstrando como a transformação nas relações desse novo capitalismo alterou também as formas de pensamento e expressão artística.

A emergência de uma sociedade pluralizada e descentralizada colocaria em pauta, na vida social e política, inúmeras vozes contraditórias, e não apenas discursos antagônicos sobre o mesmo ponto, mas sim uma multiplicidade de narrativas. Suas contribuições, por exemplo, serão importantíssimas na nossa análise dos romances de Charles Bukowski.

Seja qual for o conceito de pós-modernismo em jogo, é muito precipitado, como demonstrou Cezar, colocar todos os autores relacionados ao giro linguístico ou ao pós-estruturalismo como defensores das mesmas concepções de mundo e perspectivas intelectuais. Mas o que seria o pós-modernismo na História?

Um autor que realmente argumentou em prol de uma historiografia *pós-moderna* foi Ankersmit. Sua sofisticada proposição passa pelo que ele chama de esgotamento da historiografia modernista, e sua busca existencialista pela essência da história.

Até a era pós-moderna, diz Ankersmit, a historiografia, formulada com uma fé cega na sua própria cientificidade, dedicou seus esforços ao projeto de criar uma grande história geral,

uma história explicativa, que, dessa maneira, concluísse discussões, apresentasse um conhecimento rígido e comprovável sobre o passado. O paradoxo já estava, ele alerta, no fato das maiores obras historiográficas gerarem muito mais discussões, novos trabalhos e questionamentos do que certezas mantidas universalmente.<sup>15</sup>

E esse é o ponto de sua proposta para a História: o caminho que a História deve seguir é o de ampliação de horizontes, de criação de novas possibilidades de pensar o tempo e a experiência, e não o de procurar a essência perdida das coisas. Utiliza para isso a metáfora da árvore, onde a historiografia modernista estaria preocupada com o *tronco*, enquanto a historiografia pós-moderna focaria sua atenção nas *folhas*, ou seja, no plural, no único<sup>16</sup> – nas experiências particulares que a pesquisa histórica pode oferecer, sem se preocupar em fazer de cada produção uma nova parte do grande tronco da história universal (eurocêntrica), mas sim em pensar descontinuidades e rupturas.

Ankersmit acredita que a *história modernista* já alcançou certos limites, e chegou a hora de ampliar a visão para podermos seguir o avanço com a disciplina. Cito:

O pós-moderno não rejeita a historiografia científica, mas somente chama a atenção para o círculo vicioso modernista, que gostaria de nos fazer crer que nada existe fora dele. Fora dele, porém, estão todos os domínios do significado e propósito históricos.<sup>17</sup>

Em sua perspectiva, determinados debates e o próprio alcance da História (e, a partir disso, sua relevância) se tonam cada vez mais limitados pela busca exagerada pelo cientificismo que marcou a historiografia até então.

Com os termos de Harvey em mãos, podemos compreender muito melhor a proposta de Ankersmit. A *fragmentação* para qual o autor marxista chama atenção está explícita na consciente proposta intelectual de Ankersmit. O mundo contemporâneo não permite mais um simples discurso totalizante sobre a realidade, pois já foi notado que a própria concepção de realidade é plural e histórica.

Como defenderemos nos capítulos seguintes, essa fragmentação que os autores relacionam ao mundo pós-moderno é parte significativa do que julgamos observar no texto de Bukowski e no movimento literário relacionado à sua produção. Nesse momento, no entanto, buscamos a influência dessa fragmentação no nosso próprio campo teórico, para explicarmos e estabelecermos nossas escolhas na análise historiográfica.

---

<sup>15</sup> ANKERSMIT, F. R. Historiografia e pós-modernismo. **Topói**, vol. 2, jan.-jun. 2001, p.118-119.

<sup>16</sup> Ibidem, p.128-129.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 133.

A resposta de Zagorin ao texto de Ankersmit previamente citado enxerga essa nova pluralidade de outra maneira. Ao contrário do que dizem os que defendem o pós-modernismo, Zagorin crê que a fragmentação cada vez maior do conhecimento histórico traz a necessidade de um maior poder de síntese.

O que Zagorin busca é que se possa transcender os pequenos recortes, e que, mesmo sendo impossível a criação de um grande enredo totalizante, os historiadores e historiadoras devem se esforçar no sentido de criar um todo compreensível, que possa oferecer um maior conhecimento sobre as experiências humanas, que seja útil para sociedade e não apenas um exercício retórico.<sup>18</sup>

A proposta pós-moderna, nos termos de Ankersmit ao menos, seria assim um derrotismo, a desistência sobre o valor do saber histórico. Uma absorção da História pelo campo da literatura e da estética.

Em relação a esse ponto de conflito entre os dois historiadores, podemos articular os argumentos de Albuquerque Júnior sobre o verdadeiro potencial crítico da produção intelectual herdeira do giro linguístico e, mais genericamente, do pós-estruturalismo. Para ele, a grande sacada da produção intelectual que está fora do marxismo é trazer para a vida cotidiana a problematização política. Não se tolera mais a postura de aguardar passivamente a revolução enquanto se opera, cotidianamente, diversos tipos de opressão.

O que ele pretende mostrar é que não adianta uma postura de desespero frente à nova realidade social, e que, seja por novos ou antigos métodos, diariamente se produzem ações anti-hegemônicas, o que demonstraria que o regime de pensamento chamado de pós-moderno não é, como muitos temem, uma mera consequência acadêmica do que se convencionou chamar de *neoliberalismo*, ou seja, os frutos de uma academia rendida e derrotada pela hegemonia econômica. Mais do que isso, os intelectuais herdeiros do pós-modernismo poderiam ocupar a linha de frente na produção de discurso crítico.

Com esse panorama inicial em mãos é possível pensar em novas rotas para a produção historiográfica? Ou permaneceremos reféns dos conflitos intelectuais de nossos professores? Defendemos, e buscamos exercer isso nessa pesquisa, que é possível enxergar horizontes de saída para esse impasse. O ensaio de Vianna, *Por que uma história social da cultura?*<sup>19</sup>, aponta caminhos disponíveis para uma historiografia atenta às questões de seu tempo.

---

<sup>18</sup> ZAGORIN, Perez. Historiografia e pós-modernismo: reconsiderações. *Topói*, vol. 2, jan.-jun. 2001, p.149-151.

<sup>19</sup> VIANNA, Alexander Martins. **Por que uma história social da cultura?** Disponível em: <[https://www.academia.edu/12036789/POR\\_QUE\\_UMA\\_HIST%C3%93RIA\\_SOCIAL\\_DA\\_CULTURA](https://www.academia.edu/12036789/POR_QUE_UMA_HIST%C3%93RIA_SOCIAL_DA_CULTURA)>.

Para o autor, o giro linguístico foi importante para a tomada de consciência da dimensão do quanto a própria formulação de significados e narrativas alteram a representação dos eventos e histórias contadas. Emerge a percepção de que o próprio processo de escrita é um processo de criação, de produção do conhecimento histórico, atentando ao fato de que a forma é, por si só, definidora do conteúdo.

Vianna, no entanto, acredita que é saudável *pensar em paradoxo*. Se hoje é difícil ser guiado por grandes narrativas metafísicas (e muito do próprio marxismo tem consciência disso), isso não quer dizer que a outra opção seja o pensamento limitado à falta de crença e desesperança total na produção de conhecimento, como parece acreditar Zagorin.

O autor adverte sobre o pensamento histórico que parece deixar de lado a noção de que a história e as manifestações culturais são processos, mutáveis e instáveis, que não devem ser pensadas dentro de um modelo específico, duro, anacrônico. Como Albuquerque Júnior, Vianna defende que os historiadores façam o papel de historiadores, ou seja, enfrentam as questões sobre o tempo, sobre a mudança, o que implica tanto em pesquisas sobre a estrutura econômica mundial quanto questões sobre a dimensão ficcional do texto científico.

Como fez a historiografia do último século, Vianna define seu adversário ao precisar questioná-lo: a prática de uma produção desconstrutivista que não se preocupa em sempre renovar seus objetos e abordagens, seus modos de fazer e suas maneiras de lidar com experiências diversas do tempo histórico, acabando se definindo como mero instrumento de retórica, sem avanços reais em sua produção (caindo na pouco inovadora máxima de que -tudo é construído socialmente...!) o que alimenta uma crítica de baixo nível (aquela alertada por Albuquerque Júnior), que ataca todo tipo de trabalho *atento para sua própria linguagem*, acusando-o de promover um conhecimento que está distante da realidade, longe da referência empírica.

Em nossa pesquisa buscamos sempre evidenciar nossas escolhas teóricas, e a partir dos *insights* de Cezar, Albuquerque Júnior e Vianna, nos apropriar dos diversos arcabouços que a historiografia fornece ao pesquisador de hoje. É dessa maneira que enfrentamos, no decorrer deste capítulo, as nuances das relações entre a historiografia e a literatura, e no percurso de toda dissertação, a nossa construção e análise de hipóteses sobre os dois primeiros romances de Charles Bukowski em sua relação tanto ao seu campo literário quanto à sociedade norte-americana.

## – Entre a forma, o contexto e o cânone

As relações entre história e literatura já foram e são pensadas a partir de diversos interesses, objetivos e métodos, e tem implicado, com o desenvolvimento da bibliografia, em diferentes possibilidades de estudo e pesquisa.

Para construir nossa própria maneira de confrontar as fontes, precisamos compreender como a historiografia tem se posicionado em relação à crítica literária e a história da literatura. Neste ponto, pensamos como Henriques<sup>20</sup>: mais do que apenas um objeto de estudo, a literatura é um *campo de observação*, onde diversos saberes recortam e constroem diferentes áreas de estudo, que tem variado ao longo do tempo e em relação aos objetivos estipulados por cada área.

A antiga polêmica quanto à literatura como possível fonte para o historiador e não apenas como forma de ilustrar o passado parece já ter se resolvido. De qualquer ponto de vista que se observe, os debates e novos pressupostos teóricos estabelecidos no século passado transformaram a História e a produção de conhecimento das humanidades em geral, impondo ao pesquisador uma incontornável autoconsciência dos limites de seu trabalho e da tomada de escolhas e posições que precedem e influenciam sua produção.

Na historiografia, desarmada da certeza sobre o valor hierárquico de uma fonte sobre a outra, houve uma intensa abertura de novas possibilidades, com as fontes históricas expandindo-se de um limitado número de documentos para a percepção de que *qualquer coisa, qualquer vestígio*, pode ser trabalhado pelo historiador.

Reconhecer o possível valor de cada fonte passa por perceber que os critérios de relevância são construções de cada época, de cada pensador, de cada *escola* e/ou tradição<sup>21</sup>, o que não implica em tratar todas as fontes como se fossem iguais. Ao contrário, houve um grande esforço bibliográfico destinado a cada tipo de fonte que buscou, mais do que tudo, apontar e destrinchar as especificidades de cada uma. Dessa forma, desenvolveram-se conhecimentos específicos sobre o uso de jornais, do cinema, das imagens, da música, do corpo, etc.

O ponto em comum dessas novas percepções é justamente o confronto com a própria historicização do saber histórico. Ou seja, o que se entende como historiografia é, na verdade,

---

<sup>20</sup> HENRIQUES, Claudio Cezar. **Literatura como objeto de desejo: quando as visões linguístico-gramatical e teórico-literária se encontram**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 31.

<sup>21</sup> Ver: RAGO, Margareth. A história repensada com ousadia. In: JENKIS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2011.

um campo em disputa, onde mais de um paradigma pode sobreviver ao mesmo tempo, sustentando um conhecimento (ciência humana, saber, prática, etc.) que apresenta discordâncias não só nos métodos e prioridades de pesquisa, mas até em conceitos vitais para a existência do próprio campo, como o *passado* e a *verdade*.

Dessa forma, a escolha da literatura como fonte ou tema de pesquisa já faz parte do *mainstream* do conhecimento acadêmico, mas outros pontos de tensão nessa relação entre os saberes ainda persistem. Essas tensões vão desde a maneira de lidar com a literatura como fonte até, por exemplo, as fronteiras entre o discurso da história e o discurso ficcional. Algumas dessas tensões são partes centrais do desenvolvimento da pesquisa, e por isso precisamos compreendê-las.

O principal motor de debates sobre o estudo da literatura nas chamadas ciências sociais é a aparente escolha que o pesquisador deve fazer entre o estudo da obra em si, focando-se exclusivamente em suas formas, pretensões estéticas e conteúdo artístico e o estudo do contexto no qual a obra foi escrita, a influência do período histórico e maneira pela qual o texto representa a sociedade da época.

A história literária clássica tinha como principal função reunir e estabelecer um cânone literário ocidental e, posteriormente, elencar as literaturas nacionais, prática importante para o desenvolvimento de uma identidade para a população agrupada dentro de um estado-nação.

Em 1967, Hans Robert Jauss forneceu uma poderosa crítica ao modo em que essa história literária se encontrava.<sup>22</sup> Jauss apontou os limites para uma história da literatura baseada exclusivamente na descrição da vida e obra do autor, buscando mostrar a relevância da compreensão de como as obras são recebidas e julgadas pelo público. Seu argumento era de que a recepção é um permanente diálogo entre a maneira que as obras são esteticamente avaliadas pelo público receptor a partir das obras anteriores e ao mesmo tempo servem como base para a recepção das obras futuras.

Para construção de seu argumento, Jauss utiliza-se de elementos e discordâncias de dois importantes campos que pensavam a crítica literária da época, o formalismo e o marxismo. Apesar de suas contribuições importantes, Jauss considerava as duas formas de interpretação limitadas. O marxismo ao qual se refere estaria preso à sua ideia de reflexo social, apontando como determinada literatura seria o espelho de determinada realidade social. Jauss nega que os críticos marxistas tenham capacidade de lidar com a *heterogeneidade do*

---

<sup>22</sup> JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à crítica literária**. São Paulo: Editora Atica, 1994.

*simultâneo*<sup>23</sup>, e, mais do que isso, acredita que os marxistas, na construção de seus próprios cânones, tendem a dar mais importância para a literatura que melhor testemunhe sobre o processo social (a luta de classes, o pensamento dominante, etc).

Não podemos perder de vista, no entanto, que Jauss ressalta que novas perspectivas marxistas críticas à teoria do reflexo começavam a se abrir naquele período, preocupando-se mais com a construção de uma teoria da arte específica. Como veremos logo adiante, a crítica literária marxista se demonstrou muito mais plural do que os diagnósticos contidos no trabalho de Jauss.

Quanto ao formalismo, a crítica de Jauss se encontra no fato de, ao tentar traçar uma história da literatura, os autores se limitaram à sucessão e mudanças nas formas artísticas, deixando de incluí-las *na* história. Assim, mesmo os formalistas conseguindo criar sua própria teoria para análise da arte, e, depois disso, compreender o processo de mutação dessas obras no decorrer do tempo, na chamada *evolução literária*<sup>24</sup>, eles não foram capazes de analisar a literatura em sua relação com a história, prendendo-se exclusivamente na análise das formas.

Jauss acreditava que ambas as teorias reduziam excessivamente o papel do público, apagando da história a recepção e o papel dos leitores no estabelecimento das obras. O essencial, para o autor, é que as obras não são escritas no vazio, e os processos de recepção contribuem para a percepção do valor estético da obra, assim como o valor reconhecido pelo público implica na própria trajetória da obra dentro da história. Os textos, diz Jauss, não são escritos exclusivamente para a análise de filólogos.

A crítica de Jauss alterou os termos do jogo na crítica e história literária, contribuindo para a chamada *estética da recepção*.<sup>25</sup> Os pontos levantados por ele foram importantes para compreendermos as obras e o autor analisados nessa pesquisa, pois nos ajudam a entender a historicidade do gosto, retirando da análise da literatura a simples busca pelo *gênio*. Afinal, a trajetória de Charles Bukowski, desde seus períodos mais obscuros até o reconhecimento por um grande público em escala internacional, não foi somente fruto da evolução da qualidade do seu texto, mas também um processo no qual as transformações dos leitores e da crítica literária foram de importante participação.

Não ignorar a forma ou contexto tem sido, no geral, uma das maiores preocupações da historiografia mais sofisticada que lida com a literatura. A recepção, ou seja, a trajetória da obra, é uma das estratégias utilizadas para não se perder de vista as dimensões plurais do texto.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>25</sup> FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*, n. 37, Curitiba. 1988, p. 265-285.

Evidenciar a maneira mutável pela qual um texto é julgado e reproduzido é, em outros termos, uma forma de historicização do trabalho literário.

Se pensarmos, por exemplo, na História Social, também veremos essa preocupação de maneira bastante evidente: é preciso inserir a obra em seu contexto, investigar a maneira como a produção literária representa a realidade.<sup>26</sup> De certa forma, a História Social defende a dessacralização da literatura como independente da realidade, sua historicização, o que é importante para a pesquisa. Talvez, no entanto, isso não baste. A preocupação com a compreensão sobre as formas acaba aparecendo de forma periférica, ou, no melhor dos casos, de forma posterior. Acreditamos que a relação entre contexto e forma se dá de maneira mais profunda: a forma não apenas serve de moldura para o texto, para a representação da realidade, mas é em si mesma parte da realidade social, parte da representação, e inegavelmente um traço definitivo para a recepção da mesma.

Para a nossa própria estratégia de compreensão e historicização da literatura, faremos uso da liberdade do historiador perante o texto analisado. Como indaga Barros, a adesão a um circuito epistemológico fechado é uma escolha do pesquisador a partir das exigências de sua pesquisa. Não é possível, hoje, pressupor que o historiador siga religiosamente determinada pureza teórica, considerando autores e pensamentos como incompatíveis.<sup>27</sup> Diante da história como *problema*<sup>28</sup>, o que o historiador precisa é articular soluções coerentes a partir das fontes, objetivos e de suas próprias escolhas teóricas.

Essa coerência não precisa ser encontrada dentro dos limites impostos por um paradigma único: todo historiador tem que articular e escolher suas próprias referências dentre as inúmeras possíveis, e argumentar, a partir do material disponível, os motivos pelos quais suas escolhas e fontes são pertinentes para o estudo do passado.

Barros lista onze pontos que, segundo o autor, costumam limitar a liberdade teórica de um historiador, mas, na verdade, poderiam ser considerados *fobias e fetiches*.<sup>29</sup> O primeiro, já citado, é a adesão total a um sistema teórico preestabelecido, que pode acarretar numa cegueira sobre outros pontos de vista. O segundo, de certa forma um desenrolar do primeiro, é a crença na incompatibilidade de determinados autores. É certo que não é possível fazer toda

---

<sup>26</sup> CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. M. (orgs). **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

<sup>27</sup> BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História. I – Princípios e conceitos fundamentais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013, p. 222 – 225.

<sup>28</sup> BARROS, José D'Assunção. Os Annales e a história-problema – considerações sobre a importância da noção de história-problema para a identidade da Escola dos Annales. **História: Debates e Tendências** – v. 12, n. 2, jul./dez. 2012, p. 305 – 325.

<sup>29</sup> BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História. I – Princípios e conceitos fundamentais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013, p. 226 – 267.

e qualquer combinação entre pressupostos teóricos, mas cabe ao historiador a capacidade de articulá-los, e não simplesmente ceder aos preconceitos ou receios. Não há uma regra sobre quais autores podem ou não ser utilizados numa mesma pesquisa.

O terceiro e quarto pontos são complementares: usar autores acriticamente, tratando-os como heróis ou autoridades incontestáveis ou, por outro lado, esquecer ou atacar autores não a partir de seus argumentos, mas por sua trajetória ou posicionamentos externos. O quinto ponto seria o medo das consequências da teoria, como se fosse necessário aderir todas as posições de certos autores para que se possa fazer uso de determinadas ideias. O sexto, a estagnação discursiva, ou seja, o medo de avançar ou reinventar o conhecimento, apenas reproduzindo conceitos. Isso implica numa mera aplicação do material já produzido, como se fosse papel do historiador apenas encaixar mais peças numa engrenagem incontestável. O sétimo ponto seria o conhecido anacronismo, mas, mais do que isso, o medo do anacronismo, que pode travar a pesquisa do historiador. Afinal, de certa forma, toda pesquisa histórica tem uma dose de anacronismo, ao lançar perguntas contemporâneas sobre um período do passado.

O oitavo ponto, que poderíamos considerar já superado por parte da academia, é a necessidade de não estabelecer fronteiras muito rígidas entre os saberes disciplinares. É importante o trânsito entre o conhecimento de cada área, e, como ficará claro nessa pesquisa, defendemos esse ponto. Afinal, precisamos nos apropriar dos saberes da literatura para analisar a obra de Bukowski, ou cairíamos, como não queremos, num mero exercício de contextualização histórica.

O nono ponto levantado por Barros é a transformação da teoria em doutrina, negando o próprio papel do intelectual, que se torna um simples ideólogo. Passa-se a se falar não de teorias, mas de leis e verdades, estabelecendo-se uma guerra contra aqueles que se opõem. O décimo ponto seria a confusão da teoria com a realidade, quando o pesquisador passa a querer encaixar o mundo dentro de seus pressupostos teóricos. As consequências disso seriam a adequação da realidade à teoria, e não o contrário. O último ponto proposto por Barros é o medo exagerado do erro, que cessaria a necessidade de se arriscar do saber histórico. Afinal, como todo conhecimento, a História pressupõe tentativa e erro antes de cada avanço.

Esses onze pontos nos ajudam a construir uma estratégia própria para o estudo histórico. Buscamos não nos prender na sacralidade de nenhum autor, e transitamos livremente por aquilo que eles puderam nos oferecer para essa pesquisa. Nosso objetivo, afinal, não foi provar que certo arcabouço teórico está *certo* e outro está *errado*, mas sim contribuir para o conhecimento histórico sobre o tema proposto.

Como vimos em Barros, Vianna e em Albuquerque Júnior, é importante que o historiador construa seu próprio caminho de pesquisa, pois o desprendimento teórico pode ser uma estratégia tão útil quanto à fidelidade aos grandes sistemas já definidos. No estudo da literatura, a *fonte fecunda*<sup>30</sup>, a diversidade de questionamentos pode oferecer uma maior amplitude de respostas.

Para isso, precisamos articular saberes que nos permitam historicizar as obras sem perder de vista aquilo que sua forma e estilo também dizem. É importante compreender que o valor estético não é algo a ser descartado ou apenas pensado como uma informação complementar. Mesmo este trabalho não tendo como objetivo demonstrar ou julgar a qualidade da obra literária, devemos compreender que a própria ideia de valorização estética é um ambiente de debate acadêmico.

Como propõe Avelar<sup>31</sup> toda crítica ou teoria literária pressupõe uma valorização estética, mas, apesar disso, os polos do debate, ou seja, aqueles que defendem a força de um tradicional cânone ocidental e aqueles de cunho culturalista que propõe uma relativização desse mesmo cânone e dos seus critérios de valorização, parecem fechar os olhos diante desse fato. Para Avelar, é a necessidade pela busca do cânone que reduz as contribuições significativas do debate sobre o valor estético. Enquanto um dos lados busca preservar o cânone ocidental e o outro busca transformá-lo ou mitigá-lo, Avelar considera que todos os cânones estão em constante transformação, e que a ideia de valor e de valorização das obras pode oferecer mais.

Quando pensarmos em Bukowski, por exemplo, devemos incluir seu trabalho em algum cânone? Qual o valor estético de sua literatura? Articulado Jauss e Avelar, podemos compreender como o valor de Bukowski sofreu transformações com o tempo. Se Bukowski está num cânone, é no cânone da contracultura norte-americana, mas mesmo sua posição nessa hierarquia de valores não foi imediata. Foi a recepção do público e da crítica que construiu, lentamente, esse espaço.

Como veremos, ao discutir a trajetória de Bukowski no período anterior aos dois romances analisados, Bukowski pode ser citado como um exemplo didático sobre como a percepção e legitimidade de um autor pode variar durante o tempo. Temas e estilos podem ser

---

<sup>30</sup> FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla; DE LUCA, Tânia Regina. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

<sup>31</sup> AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 15, 2009.

considerados irrelevantes em determinado momento, mas a mudança da sociedade e o percurso de sua recepção podem alterar a leitura do texto.

O pensamento de Avelar também se aproxima do pensamento de Vianna e Albuquerque na medida em que ambos tentam construir sob uma terra que outros julgam estar arrasada. Enquanto Vianna e Albuquerque argumentam que o fim das grandes narrativas não significa o fim do pensamento crítico e do sentido da produção historiográfica, ou seja, de que o fato de sentidos e critérios antigos terem sido questionados não implica numa nova realidade onde *nenhum critério* seja possível, Avelar tenta demonstrar que, se os antigos cânones não são mais a única possibilidade para a valorização estética, isso não quer dizer que agora não possa existir mais *nenhum critério* para a valorização estética.

Precisaremos, ao analisar a trajetória de Bukowski e a recepção de seus romances, compreender quais eram os critérios de avaliação estética em voga, e de que maneira isso estava condicionado pelo contexto social no qual as obras foram publicadas. Devemos questionar a ideia da literatura como um mero testemunho do passado, compreendendo-a, mais do que tudo, como agente dessa própria sociedade, como um elemento que constituiu e influenciou esse mesmo passado.

### **– O autor e o campo**

Para compreender as escolhas teóricas explicitadas nesse subcapítulo, temos que ter em mente que existe um romantismo marginal, cuja construção e solidificação explicaremos posteriormente, que a obra de Bukowski exala e do qual é difícil de escapar. Muitos textos que pretendem manter certo distanciamento por vezes deixam-se seduzir pela história e discurso do autor.

Tendo isso em mente, lidar com a obra de Bukowski desatento às reflexões que estamos desenvolvendo neste capítulo é perder a oportunidade de compreender, em diferentes camadas, os interesses e as concepções que compuseram suas formas literárias. Isso porque, desde antes de sua fama e de sua transformação em mito, Bukowski construiu um projeto literário que, como veremos, confunde explicitamente o autor e os personagens, a narrativa e a vida.

Quando pensarmos em Bukowski, devemos, além de uma discussão sobre o gênero literário ao qual pertence, buscar entender de que forma o *campo* em que o autor emerge dialoga e oferece os elementos para a construção de sua obra, e mais do que isso, entender

como o seu nome, *nome de autor*, é compreendido enquanto função, ou seja, *o que se diz quando se diz Bukowski?*

Em *O que é um autor?* (1969) e *A ordem do discurso* (1970), Michel Foucault apresenta alguns *insights* para pensarmos a própria dimensão classificativa da ideia de autor e de obra. Quais são os limites para o conceito de obra?<sup>32</sup> No período em que pronuncia essa questão, já é comum a publicação de cartas, anotações, rascunhos que autores deixam após a morte. De lá pra cá, não podemos dizer que esse hábito da cultura ocidental tenha se extinguido. Mesmo Bukowski e também o próprio Foucault têm cada vez mais seus ditos e escritos revirados, editados e publicados.

Foucault nos mostra que a ideia de autor não é atemporal: por exemplo, no medievo os textos científicos tinham a necessidade de se legitimar no saber daquele que produzia a ciência, e assim eram vinculados ao seu autor, que funcionava como autoridade sobre o saber; enquanto isso, a produção artística não exigia a mesma necessidade. Em nossa época, no entanto, o quadro se inverteu, a ciência tornou-se muito mais impessoal enquanto a arte tem grande parte do seu valor definido justamente pelo reconhecimento do seu autor dentro do campo artístico.

Em outros termos, a proposta de Foucault também se próxima daquilo que conhecemos como historicização. Há diversos jogos, embates, projetos, que formulam e alteram aquilo que é considerado publicável, aquilo que constitui uma obra, no decorrer do tempo e espaço. Disputas de interesses regulam o que merece ou não ser publicado, e disputas diretamente influenciadas pela recepção que cada autor tem, tanto no aspecto artístico e intelectual quanto econômico.

Esse processo ressalta a existência de determinado campo que constrói tais regras, campo sempre em processo de reconstrução, mudança. Falamos repetidamente em campo, tanto literário quanto acadêmico, pois nos aproximamos também do trabalho de Pierre

Bourdieu. O autor, em seus diversos escritos sobre a arte, nos ajuda a desmitificar a ideia do artista como grande criador independente, deslocado de sua realidade, a frente de seu tempo.<sup>33</sup>

Bourdieu teoriza a existência de campos específicos, onde regras são promovidas, consensos e hábitos são desenvolvidos, o que faz de algumas expressões legítimas e outras

---

<sup>32</sup>Todos os comentários sobre os escritos de Foucault são baseados em suas propostas nos seguintes textos: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: . **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006; FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola: 1996.

<sup>33</sup>Para acompanhar as discussões de Bourdieu sobre a dimensão da classe na arte, ver: BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007; para entender o processo de surgimento de um campo específico ver: BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

não. Podemos pensar, por exemplo, tanto num campo literário, que define formas e mercados artísticos quanto num campo historiográfico, ou de qualquer outro conhecimento, que produz a legitimação e reconhecimento do valor do trabalho de seus pares. De certa forma, o campo de Bourdieu nos ajuda a compreender as significações e ressignificações do que é uma obra em Foucault.

Se Bourdieu está preocupado com os sentidos e a legitimação do que é considerado literatura, Foucault parece atento aos próprios processos que determinam as fronteiras da obra literária, ou seja, a força de editores, do público, dos familiares que formulam e reformulam, mesmo após a morte de um autor, aquilo que é considerado relevante em seus escritos.

A ideia de campo que apreendemos em Bourdieu é uma ferramenta interessante para pensarmos na configuração do mercado e universo literário, podendo perceber como se estrutura um determinado sistema no qual o texto literário circula, a partir de expectativas e critérios definidos. Cada publicação, nesse sentido, é um novo lance que altera o campo de jogo, ao mesmo tempo em que é definida e limitada pelo mesmo.

Notem como podemos aproximar essas percepções com aquilo que retiramos de Jauss. Todos estes autores reconhecem, cada um a seu modo, a existência de um universo ao redor do texto, que não pode ser ignorado. São, de certa forma, defensores da História como maneira não apenas de compreender e estudar a estética de um texto, mas o próprio cenário histórico que circunda o mesmo, cenário que não apenas influencia sua escolha de temas e estilo, mas também é impactado pelas opções e invenções de cada autor.

Essas concepções são distintas do formalismo clássico ou do *New Criticism*, que dominou a academia norte-americana durante décadas.<sup>34</sup> O *New Criticism* diferenciava a literatura da cultura de massas, e, em seus trabalhos, os *new critics* buscavam uma análise do texto pelo texto, focando-se na estrutura interna dos mesmos, o que ocultava a compreensão de tudo que está além dele. Entendendo cultura no sentido clássico (europeu, ocidental) do termo, o movimento buscou mostrar o valor superior e edificante da literatura, o que, em alguma escala, limitava a valorização estética de trabalhos como o de Bukowski – cujo texto era sujo, desbocado e, defenderemos, crítico aos valores nacionais.

Já para os autores com os quais dialogamos de maneira mais direta, não se trata de analisar o texto esquecendo-se das condições que regulam sua produção, não se trata de despolitizar o texto e tratá-lo apenas como expressão estética.

---

<sup>34</sup> AVELAR, Idelber, op. cit; BRADBURY, Malcolm; RULAND, Richard. **From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature**. Penguin Books, 1992, p.344-369.

O que faz com que suas proposições sejam críticas a essa forma romântica de enxergar a literatura é justamente sua consciência da História: não é que o autor não exista, ou que o *campo* seja o verdadeiro criador, mas sim de estarmos sempre atentos aos ambientes, mentalidades, processos que determinam e ajudam a compreender as dimensões de uma obra literária.

Para Foucault, a obra e o autor, o *nome do autor*, são elementos responsáveis por demonstrar certa coerência, catalogar e atribuir sentido para dada produção. Assim, descobrir que determinada obra não foi escrita por determinado autor, pode mudar tanto a compreensão do texto quanto os significados e expectativas atribuídos ao autor.

Tanto Foucault quanto Bourdieu percebem que o discurso, a forma textual, aquilo que é dito, não nasce num campo vazio. Em Bourdieu voltamos nossos olhos para como um campo constrói formas e expectativas, ou seja, como determinado ambiente pode ser mais aberto a experimentações do que outro, ou como em certos momentos históricos a arte pode ser mais declaradamente política do que em outros.

Já em Foucault percebemos que o discurso, antes mesmo de existir, já pressupõe certas expectativas e produz cerimônias. Há diferentes tipos de discurso, e cada um deles já é moldado pelo ambiente, pelo que vem antes, pelo que se espera dele. Existem critérios que precedem o discurso, e que muitas vezes passam despercebidos. Alguns discursos têm mais valor do que outros, sobre alguns temas não se pode falar, ou, quase isso, há temas e locais onde o discurso exige autoridade, formação, ou mesmo rituais. Nem tudo pode ser dito por todos.

O *campo* da literatura marginal norte-americana tem que ser pensado tanto em estilo quanto em espaço. Como veremos no próximo capítulo, ao lado da estética do herói marginal, sucesso inquestionável nas mãos de alguns escritores *beats*, existia também todo um circuito de autores escrevendo e publicando em pequenas revistas, dos quais Bukowski se tornou o mais bem-sucedido. Com isso em mente, temos que compreender que existia um jogo de expectativas, em que a *marginalidade funcionava um elemento estético*. As origens sociais de Bukowski funcionam ao mesmo tempo como legitimadoras dos seus textos e como fonte criativa para suas histórias.

Pensar com Jauss e principalmente com Bourdieu e Foucault foi a maneira que encontramos, nessa pesquisa, de lidar com a forma e o contexto das obras sem cair em essencialismos que priorizam um dos dois elementos. Isso não quer dizer, no entanto, que seja a única maneira possível. A crítica marxista, mesmo considerando os comentários de Jauss,

desenvolveu-se de forma interessante, sofisticando ainda mais sua análise, como podemos ver em Jameson.<sup>35</sup>

Já na obra de Terry Eagleton podemos encontrar uma defesa apaixonada da crítica marxista, preocupada em mostrar como o materialismo histórico não deve ser tomado apenas como uma sociologia da literatura.<sup>36</sup> Para Eagleton, o objetivo da crítica marxista é uma explicação mais profunda da obra literária, preocupando-se com o estilo e a forma, mas, acima disso, em como a forma e o estilo são determinados pela história. Como podemos perceber, essa defesa se aproxima bastante daquilo que acreditamos ser o papel do historiador ao analisar obras literárias.

No entanto, como veremos ao analisar o conceito de *working class beats*<sup>37</sup>, a crítica marxista ainda é inseparável do protagonismo da luta de classes, e dos conceitos de superestrutura e infraestrutura. Como o objetivo desta pesquisa não foi a análise de *classe* em Bukowski, a escolha por outros autores me pareceu mais acertada. Isso não quer dizer que descartamos as contribuições de críticos e intelectuais marxistas. Na verdade, como já afirmamos, a leitura de David Harvey se mostrou importantíssima para compreendermos as mudanças nas relações de trabalho que são figuradas nos escritos de Bukowski.

### – História, ficção e autoficção

A literatura de cada época nos ajuda-nos a destrinchar detalhes muitas vezes imperceptíveis em documentos oficiais, pois, livre da pretensão da verdade, apresenta possibilidades, imaginações, um horizonte de falas, hábitos, ilusões e cotidianos possíveis no momento de sua escrita. Além disso, com certo critério, é possível enxergar de que forma o próprio trabalho do escritor é um movimento de relato da realidade ou de ação política. Textos não são escritos sem objetivo, e muito menos são publicados sem que haja um horizonte de leitores possíveis.

A relação entre a História e a Literatura, no entanto, não se dá apenas na dimensão do uso das fontes. Podemos citar, por exemplo, o fato da literatura se apropriar do conhecimento histórico para construir suas narrativas. Romancistas que buscam reproduzir situações históricas (histórico, nesse sentido, significa literalmente o *passado*) baseiam-se na produção

---

<sup>35</sup> JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma – Teorias dialéticas da literatura no século XX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

<sup>36</sup> EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

<sup>37</sup> WHISTON, Paul. The Working Class Beats: a Marxist analysis of Beat Writing and Culture from the Fifties to the Seventies. **Sheffield Online Papers in Social Research**, vol. 2, 2000.

historiográfica sobre o período no qual seu enredo se desenvolve. Mesmo na fantasia e/ou ficção científica o conhecimento histórico é consultado, para construção de analogias ou a representação de costumes de sociedades que precisam ser figuradas de maneira exótica à sociedade contemporânea ao autor. A historiografia, podemos dizer, se constitui como um sofisticado mapa sobre o outro, sobre as mudanças e o tempo, o que a caracteriza como uma fonte bastante fértil para o relato ficcional da literatura.

Por outro lado, um dos pontos de maior tensão entre os campos na produção contemporânea é a questão dos limites entre a escrita literária e a escrita historiográfica. Se considerarmos que ambas produzem representações sobre a realidade, a fronteira se torna cada vez menos visível.

Esta é, aliás, uma das temáticas recorrentes na chamada *Nova História Cultural*. Este campo historiográfico se preocupa com os sujeitos produtores e receptores da cultura, tanto no âmbito dos intelectuais quanto do público leitor, a partir de conceitos como o de representação, aplicados em obras produzidas de modo individual, mas também aos modos de pensar de determinada época e lugar.

Segundo Peter Burke, a História Cultural surgiu como resposta às dificuldades encontradas pelos antigos paradigmas, mas dificilmente pode ser caracterizada a partir de um só método de pesquisa. Sua contribuição e transformação em pensamento dominante na academia é fruto, talvez, de sua capacidade de sempre abordar novos temas, e sua constante preocupação com a teoria da história.<sup>38</sup>

Como foi colocado na metáfora de Ankersmit, a historiografia contemporânea se preocuparia menos com o *tronco* e mais com os *galhos*, e os saberes e avanços da História Cultural se colocam como espaço privilegiado para essa forma de historiografia. Já para Dosse, esse novo contexto de uma história descentralizada deixaria a disciplina em *migalhas*, de tal forma que a fragmentação se tornaria absoluta, com alguns dos diferentes campos da área se tornando cada vez mais incomunicáveis.<sup>39</sup>

Estas observações, porém, não devem ser absolutizadas. Em Barros<sup>40</sup>, por exemplo, encontramos um esforço por compreender as diversas formas e subáreas que o conhecimento histórico tem seguido. Barros coloca a História num contexto maior do conhecimento e da

---

<sup>38</sup> BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2005, p. 68-69.

<sup>39</sup> DOSSE, François. **A História em Migalhas**. Campinas, SP: Editora Universidade Estadual de Campinas, 1992.

<sup>40</sup> BARROS, José D' Assunção. **O campo da história – Especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 9-15.

ciência, que, onde quer que se olhe, tem cada vez mais se dividido em subáreas e especialidades.

Na História, as especializações se encontram com a falta de um paradigma único, o que permite trabalhos cada vez mais distantes uns dos outros. Barros ressalta, no entanto, que sem compreender os outros campos e estilos, o historiador acabará limitando o próprio trabalho, fechando-se naquilo que já conhece e perdendo contato com as contribuições e perspectivas alheias.

Além disso, por sua pluralidade, a História Cultural e os outros modelos contemporâneos ainda oferecem possibilidades de pesquisa para aqueles que buscam revisitar ou elaborar tratados sobre o *tronco* da História, por mais que, com a especialização cada vez mais aguçada, se torna uma tarefa bastante incomum que um historiador se dedique, como forma de pesquisa, ao estudo de temas que não solicitem recortes cada vez mais específicos.

Como dizíamos, com os pressupostos da História Cultural em jogo, a literatura passa a ocupar lugar de destaque na pesquisa, justamente por oferecer ao historiador outra representação da realidade, que deve ser reinterpretada e analisada pelo pesquisador. A História Cultural, no entanto, não apresenta um método preestabelecido que deve ser aplicado em todos os trabalhos que questionam a literatura. Assim, cabe ao historiador construir seu próprio espaço e estratégia para submeter o texto aos seus problemas de pesquisa, negando-se a ter uma postura inocente diante do texto. Pois, segundo Pesavento, tanto a História quanto a Literatura compreendem o mundo como texto<sup>41</sup>, tornando-se, assim, formas bastante próximas de atribuir sentido ao mundo. Essas aproximações ficam mais evidentes quando pensamos, por exemplo, que ambas funcionam a partir de narrativas, o que passa pela construção de um enredo específico.

Em Pesavento, no entanto, encontramos o receio do *espectro*<sup>42</sup> que ronda a História. A autora desconfia das proposições que levariam muito longe o fato da História também ser um processo de imaginação. Não acreditamos que isso seja um problema afinal, pois o reconhecimento das características literárias e imaginativas da história não implica em negar seu estatuto de conhecimento sobre o passado.

Como White<sup>43</sup>, pensamos que, diferente do romancista, o historiador está sempre preso aos detalhes extratextuais, devendo se referir às fontes e a bibliografia, o que limita seu

---

<sup>41</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**. Pelotas, n. 14, 2003, p. 31-45.

<sup>42</sup> CEZAR, Temístocles. op. cit.

<sup>43</sup> WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994, p.137-151.

voo imaginativo. Mas, como expressão textual, a História nunca deixa de ser representação, o que exige a capacidade de ser compreendida, ou seja, de fazer uso de recursos de linguagem que nunca são a *realidade em si mesma*.

Considerar a História e a Literatura como maneiras de representar o passado, inventá-lo, pressupõe perceber a existência de elementos ficcionais no trabalho historiográfico. Ficção, nesse caso, se refere ao trabalho de construir uma narrativa coerente sobre o passado, torná-la texto para que seja compreensível. O que afasta o trabalho do historiador do texto literário é justamente o compromisso – adquirido na formação e julgado pelos pares – de ancorar-se nas fontes e buscar aproximar-se o máximo possível daquilo que *realmente teria acontecido*. Como vimos em Bourdieu e Albuquerque Júnior, o campo estabelece regras: o estudo de certas disciplinas, o conhecimento teórico, a exigência das citações, a coerência com aquilo que pode ser encontrado nas fontes, a avaliação por bancas de especialistas nas defesas e na submissão para revistas.

A História, diferente da Literatura, não cria personagens e situações que poderiam ter existido, mas sim constrói relatos e análises coerentes aos personagens, situações e aos modos de vida dos quais temos vestígios, tecendo argumentações a partir das fontes, teorias e conhecimento acumulado pela produção passada. Mesmo um romance histórico que transforme em ficção os personagens dos quais temos vestígios opera de forma distinta da historiografia, pois a qualidade e resultado de sua obra não será julgada primordialmente pela sua precisão e sofisticação teórica, mas sim pela sua qualidade estética. O historiador, mesmo que se preocupe com a qualidade de seu texto, ainda está, em primeiro lugar, sendo avaliado pelo campo acadêmico, o que determina os critérios de construção da veracidade de seu relato.

A História produz ficção para construir o conhecimento sobre o passado, enquanto o romance histórico utiliza do conhecimento sobre o passado para construir ficções. Relação parecida encontramos entre a autobiografia e a autoficção: enquanto a primeira produz ficção ao construir uma narrativa sobre si mesmo, a segunda é o uso da narrativa sobre si mesmo para construir ficção.

A autoficção surge do esforço por romper com os pressupostos do pacto autobiográfico, negando a busca pela sinceridade e colocando o sujeito que é simultaneamente autor e personagem num outro espaço, incerto e transitório, o que desloca o leitor para uma posição na qual não deve acreditar que aquilo que está no texto é simplesmente um relato do

real, mas que, ao mesmo tempo, precisa reconhecer que nem tudo é invenção retirada exclusivamente da imaginação do autor.<sup>44</sup>

Alguns críticos ressaltaram que conceito de autoficção, no entanto, não apresenta necessariamente uma novidade literária, mas é importante a maneira como seu surgimento evidencia determinadas características do discurso ficcional. Não é de se espantar que tenha surgido no início dos anos 70, justamente no momento em que até a História se confrontava com os limites da representação da realidade no texto. Se pensarmos a autoficção dentro do contexto do giro linguístico, podemos ressaltar sua autoconsciência do papel do autor, e o reconhecimento de que o texto não se encerra em si mesmo, mas sim faz parte de um processo que envolve também sua leitura e recepção.

Consideramos, como Pace (2012), que a autoficção é um *desdobramento-limite*<sup>45</sup> da conceituação de autobiografia, uma subversão provocativa que constrói um novo horizonte para a produção literária, uma aventura teórica e estética perturbando as fronteiras entre autor, leitor e personagem.

Isso porque a consequência do texto autoficcional é o descompromisso com a própria identidade do narrador, que se torna um elemento do seu projeto literário. Seu percurso de vida, suas relações, opiniões, medos e angústias se tornam material da própria ficção, mas, como o romancista histórico, não há o compromisso com as provas ou o limite das fontes (no caso, do que *realmente* teria acontecido). Enquanto o autobiógrafo, como o historiador, precisa ao menos manter sua narrativa dentro da dimensão do possível (sua fonte é sua própria realidade, sua vida, as pessoas que passaram por ela), o autor da autoficção pode se permitir o delírio, o apagamento e liquefação da sua própria identidade e trajetória de vida.

Autoficção não seria um conceito totalmente coerente para analisar a prosa de Charles Bukowski, e é provável que o autor nem mesmo tenha conhecido o termo no período em que publicava os dois livros analisados nessa dissertação. Afinal, o termo surgiu na mesma época, mas a discussão centralizava-se na França, dentro de ambientes mais acadêmicos, ao qual Bukowski não pertencia ou circulava.

Entretanto, como alguns críticos alertaram, o conceito de autoficção pode não dar origem a uma forma literária totalmente nova, mas condensa certos temas e propostas. Como veremos, algumas discussões sobre Bukowski passaram por esses temas de maneira direta ou

---

<sup>44</sup> FONTES, Izabel. **Escrita como itinerário existencial: autoficção e subjetividade no realismo sujo de Pedro Juan Gutiérrez**. Dissertação. UFPE, Recife, 2011.

<sup>45</sup> PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012.

indireta. E, mais do que isso, podemos encontrar a fórmula do autor-narrador-personagem na literatura de Henry Miller (1891 – 1980), autor que influenciou a produção literária do campo literário e do próprio Bukowski.

Miller produziu uma forma de autoficção, apesar de não se inserir no debate da autobiografia. Buscou narrar sua própria vida em seu personagem, mas não torna tão evidente o processo de transformação da vida em ficção. Na verdade, apresenta suas obras como romances, onde, como veremos, construiu um tipo de herói marginal.

Bukowski, defenderemos, herda e desmitifica a tradição do herói marginal, mas não utiliza, pelo menos nos romances, a estratégia do personagem com o mesmo nome que o autor, o que não impede, de maneira nenhuma, sua proposta de confusão entre realidade e ficção. Em cinco dos seis romances que escreveu, Bukowski constrói a trajetória de Henry Chinaski a partir de episódios conhecidos de sua própria vida, referindo-se aos seus familiares, companheiras, editores e amigos de forma bem direta, apesar de não usar seus nomes reais. O tom autobiográfico do texto é tão convincente que muitos de seus amigos e conhecidos citados ofenderam-se com o teor das obras, como se fossem, de fato, as interpretações reais de Bukowski sobre o que aconteceu.

Por outro lado, como veremos, os escritos de Bukowski são frutos de sua época e oferecem uma privilegiada visão sobre as questões que movem essa pesquisa. Como afirma a História Cultural, a literatura oferece uma representação da realidade, e como vimos em Bourdieu, precisamos entender o campo em que essa literatura se desenvolve para podermos compreendê-la em sua totalidade. Sua produção e construções expressaram ideias e vivências possíveis aos trabalhadores e vagabundos norte-americanos que passaram por experiências distantes do sonho americano do pós-guerra aos anos 70. Nossa hipótese, para o capítulo seguinte, é de que em seu processo de produção e recepção, Bukowski desenvolveu um projeto literário que explicitamente confunde vida e ficção.

## Capítulo II – O projeto literário de Charles Bukowski

–O melhor poeta da América, diz a frase falsamente atribuída ao filósofo Jean-Paul Sartre (1905 – 1980)<sup>46</sup>, estampada na capa da edição brasileira do livro *O amor é um cão dos diabos*, de Charles Bukowski (*Love is a Dog From Hell*, 1977). Assim, com uma mentira, muitos leitores são introduzidos ao trabalho do escritor norte-americano. Americano, mas nascido na Alemanha. E é dessa forma, entrelaçada por vários enganos, boatos ou apenas versões conflitantes dos mesmos acontecimentos, que a vida e a obra do autor tornaram-se bastante míticas.

A trajetória turbulenta e subterrânea de Bukowski sem dúvidas contribui para essa mitificação, mas, como defendemos nessa dissertação, a confusão entre realidade e ficção constituiu um projeto estético-literário que, mais do que apenas compor as formas de apreciação de sua obra, contaminam diversas críticas e análises publicadas sobre o autor.

Bukowski é recorrentemente lembrado como um *marginal*, como aquele que não se adaptou ao *sistema* (ou, numa outra versão, como aquele que *se vendeu* depois de velho), como um modelo de transgressão. Muitos dos textos sobre o autor, no entanto, não distinguem a trajetória de Bukowski daquilo retratado em suas obras. É como se sua literatura fosse meramente a vida narrada, como se suas obras fossem retratos inegavelmente sinceros, desprezando nuances e todos aspectos que compõem um romance ou mesmo um trabalho de autoficção (para Daniel Bigna, trata-se de uma *ficção autobiográfica*.<sup>47</sup>)

Como vimos no primeiro capítulo, entender os processos em operação no desenvolvimento e na recepção<sup>48</sup> de um trabalho literário é uma das estratégias para perceber aspectos dados como banais, naturalizados. Como discutimos, as formas artísticas não nascem de um limbo inalcançável, e, além disso, não são julgadas e apreciadas a partir de um gosto vago, imutável, puro.

Assim, contra a percepção simplista de que a literatura é um objeto que se define em si mesmo, a pesquisa e reflexão histórica nos demonstra que a própria compreensão sobre o que

---

<sup>46</sup> SOUNES, Howard. **Bukowski: vida e loucuras de um velho safado**. São Paulo: Veneta, 2016. p. 197.

<sup>47</sup> BIGNA, Daniel. **Life on the margins: the autobiographical fiction of Charles Bukowski**. Dissertação – School of Humanities and Social Sciences, University of New South Wales at the Australian Defence Force Academy, Sydney, 2005.

<sup>48</sup> JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à crítica literária**. São Paulo: Editora Atíca, 1994.

são uma obra, um autor ou um gênero constituem objetos complexos<sup>49</sup> que dependem da ação de atores e forças sociais de determinado tempo e espaço.

Com os olhos voltados para tais nuances, a análise de trabalhos literários numa problematização histórica não deve descartar, a priori, qualquer referencial teórico que ofereça maneiras de pensar pertinentes aos objetivos propostos.<sup>50</sup> Com isso em mente, mais do que buscar uma pureza teórica e negar possíveis conflitos entre interpretações, buscamos, nessa dissertação, confrontar nosso problema a partir de referenciais que se a princípio possam parecer incompatíveis, no desenvolvimento da pesquisa mostraram-se maneiras oportunas de questionar os textos.

Neste capítulo discutiremos o campo e o gênero literário no qual o autor emerge e, com isso, abriremos alguns temas e hipóteses que se solidificarão no capítulo seguinte. Para isso, também passaremos pelas categorizações e adjetivações usadas na crítica de sua obra, e, a partir destes conceitos, buscaremos esclarecer o processo de construção e significação de sua literatura.

### – O *outsider*

O tema da marginalidade é um dos redutos incontornáveis no estudo da história norte-americana. Minimizado nos relatos oficiais ou mais glamorizantes, sua presença transcende os trabalhos críticos ou o antiamericanismo mais simplório e impregna os mais inúmeros aspectos da cultura americana. Poderíamos retomar, por exemplo, a longa tradição de marginais no cinema, na indústria fonográfica, nos quadrinhos e na literatura. Miséria, desesperança, rejeição ao sistema, a trajetória do indivíduo estigmatizado contra a sociedade, todos são elementos sempre recorrentes na cultura norte-americana, em parte pela força avassaladora da contracultura e outros movimentos do século XX, em parte pela presença do *ethos* liberal do indivíduo contra a sociedade, forte na formação da cultura norte-americana.

Não é de se espantar, então, que as ciências sociais tenha se debruçado sobre uma conceituação do marginal, do *outsider*, termo que, em inglês, não carrega exatamente a mesma carga semântica que o nosso, em português. Utilizamos o conceito em inglês para que nossa análise se aproxime do sentido dado pelos intelectuais que teorizaram a ideia. Marginal,

---

<sup>49</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006; FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola: 1996.

<sup>50</sup> BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História. I – Princípios e conceitos fundamentais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

no Brasil, é um conceito contaminado tanto pela estética de combate a ditadura (*seja herói, seja marginal*), quanto pela sua transformação em sinônimo de bandido, transgressor das leis.

Pensamos aqui, no entanto, tentando nos livrar de possíveis moralismos. O *outsider* que debateremos se define por ser aquele do lado de fora, excluído. Pensado dessa forma, podemos compreender como os intelectuais que teorizaram o conceito entendiam a marginalização como dinâmica social, podendo ser, por exemplo, reversível, escolha intelectual, consequência de estigmas, ou seja, não um conceito monolítico, eterno.

Ao confrontar o projeto literário de Bukowski, não podemos deixar de lado a dimensão mutável do *outsider*. Isso porque o próprio autor vivenciou, em diversos momentos de sua vida, condições distintas e antagônicas. Para ir a fundo nessas mudanças, e perceber como essas transformações influenciaram a produção e circulação das obras, precisamos debater algumas ideias que sustentam o conceito de *outsider*.

A pesquisa de Becker<sup>51</sup>, sociólogo norte-americano, ele próprio considerado um *outsider*, origina-se nos debates da teoria do desvio, em que se buscava entender os processos de escolha e opções de vida daqueles que não seguiam as *normas* que a sociedade impunha. Becker produz um detalhado estudo etnográfico dos músicos de jazz, naquela época ainda não considerados socialmente legítimos como nos dias de hoje<sup>52</sup>, e sim vistos como integrantes de um modo de vida alternativo.

Becker levanta pontos importantes que podem ser usados para a compreensão de outros grupos sociais, principalmente de meios urbanos, na sociedade do capitalismo tardio, em que estilos de vida são produtos que movimentam mercados específicos. Os jazzistas e o público consumidor da maconha, ao mesmo tempo em que são estigmatizados e julgados por estereótipos, desenvolvem suas próprias piadas, reações e estigmas ao que eles entendem como grupo dominante e hegemônico. Um desses pontos, por exemplo, é o conceito de *square* (algo como -careta), usado pelos boêmios para se referir à vida ascética daqueles que se encaixam nos papéis formais da sociedade.

Já no estudo de Norbert Elias e John Scotson<sup>53</sup>, é apresentada uma pesquisa sobre uma pequena cidade da Inglaterra no final da década de 1950 e início de 1960, onde os autores analisam as relações de poder que se expressam em categorias de avaliação e percepção de

---

<sup>51</sup> BECKER, Howard S.. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

<sup>52</sup> Para uma detalhada história sobre o processo de popularização do jazz, ver: HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz**. Editora Paz e Terra, 1990. Para uma teoria sobre os processos de legitimação da arte, ver: BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

<sup>53</sup> ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

performances sociais e modos de consumo que remarginam periodicamente o pertencimento à uma comunidade e provocam distinção entre indivíduos e vizinhos de uma mesma categoria social.

Os poderosos, nesse caso, são os habitantes mais antigos da comunidade, em detrimento daqueles que chegaram depois. O único fator que define protocolos para o pertencimento e diferencia um grupo do outro é a anterioridade vicinal. Um ponto importante nessa situação é que os excluídos não o são por pertencerem à outra classe, raça, etnia ou religião, diferentemente do que aparece em outro estudo de caso, existente na mesma obra, sobre o racismo nos EUA, ou do que usualmente se entende como causa de preconceitos, exclusão e estigmas.

Elias e Scotson analisaram como uma comunidade cria os seus *outsiders*, mas estes ainda desejam fazer parte da mesma e, por isso, submetem-se à sua ordem quando buscam figurar-se conforme as expectativas da comunidade. Diferentemente desta dinâmica social, os *outsiders* de Becker são aqueles que fogem das regras da comunidade, criando nichos próprios de expressão de si e/ou de reação contra as categorias de avaliação e percepção hegemônicas em um campo social.

Portanto, Elias e Scotson concebem o *outsider* como alguém excluído da comunidade, mas essa exclusão é essencial para que a comunidade permaneça existindo. A exclusão não é uma opção do sujeito excluído, é uma condição imposta a ele. Já o estudo de Becker foca o *outsider* como um desviante que quebrou as regras, conscientemente ou não, mas que não opera com uma expectativa de adequação ao campo social que as criaram, seja por ser ceticamente indiferente a elas, seja por criar uma identidade reativa a elas. Portanto, este tipo de *outsider* pode simplesmente não querer participar dos estabelecidos, criando distintividade própria, potencialmente crítica e corrosiva às categorias avaliação e percepção dos estabelecidos, cuja dinâmica pode levar a novas remarginações de campos sociais.

Com as duas interpretações sobre o conceito em mãos, podemos avançar no estudo sobre Bukowski e sobre o personagem de seus romances, Henry Chinaski, ambos *outsiders* a sua própria maneira.

#### – *Littles e beats*

Nas edições contemporâneas das obras de Bukowski é comum encontrarmos, em prefácios e orelhas de livro, apontamentos sobre a qualidade e relevância dos escritos do autor.

Tais trechos buscam frequentemente qualificar a obra de Bukowski como de um solitário, de um marginal num mundo de marginais, de um artista rejeitado que não se adaptou ao que sua nação lhe ofereceu. Assim, prospectivamente, observamos Bukowski se tornar cultuado, conhecido em muitas partes do mundo, com publicações traduzidas para diversos idiomas. Tal realidade talvez nos oculte o fato de que sua obra, durante grande parte de sua vida, foi aceita somente em pequenos nichos do mercado editorial norte-americano, e que, se hoje há o reconhecimento do valor artístico de seu texto, com a produção de filmes, estudos e homenagens, tal mudança tem muito a ver com a própria transformação que a sociedade norte-americana sofreu.

Nos EUA do século XXI, onde a evidência da pluralidade da vida social é mais clara e se tornou pauta política recorrente nas inúmeras situações de embate entre múltiplos modos de vida e expectativas sociais, os escritos de Bukowski podem ser lidos de diversas formas: como expressão de liberdade e revolta contra um sistema injusto e sem expectativas, como machista e ofensivo para as mulheres num contexto onde o feminismo ocupa cada vez mais espaço, como uma forma de perversão dos valores tradicionais que sustentam a nação. Por isso, podemos constatar que sua obra é cada vez mais apropriada e ressignificada por autores que buscam descobrir ou evidenciar o seu significado político, artístico e comportamental.

E a forma mais comum de tentar localizar e qualificar a obra de Bukowski é aproximá-lo da *geração beat*. Os *beats* foram um grupo literário, formado por escritores contemporâneos ao autor, cuja produção causou intenso debate nos EUA da década de 1950.

Em 1952, com a publicação de *Go*, de John Clellon Holmes (1926 – 1988), o termo *beat*, que aparece no decorrer de sua obra, começou a chamar atenção da mídia norte-americana. Holmes foi convidado pelo *The New York Times* para escrever um artigo sobre o que o conceito expressava, que foi intitulado *This is the Beat Generation*.<sup>54</sup>

No artigo, Holmes desenvolve a ideia de uma geração que apresentaria uma transformação cultural, mas ainda não há o uso do rótulo como definição de um movimento literário. Entretanto, é assim que o termo começa a se popularizar pelos EUA.

No decorrer da década de 1950 e principalmente depois de 1957 – ano da publicação de *On the Road*, de Jack Kerouac (1922 – 1969), e do processo por pornografia sobre *Howl and other poems* (1956), de Allen Ginsberg<sup>55</sup> (1926 – 1997) –, o conceito foi debatido publicamente, e também internamente entre os autores. Holmes e Kerouac estiveram entre

---

<sup>54</sup> Disponível em: < <http://litkicks.com/ThisIsTheBeatGeneration> >. Acesso em: 01/02/2017.

<sup>55</sup> Lawrence Ferlinghetti, editor responsável pela publicação da obra, foi julgado na corte de São Francisco, sob a acusação de obscenidade. Toda a situação criou uma publicidade extra para a obra

aqueles que mais participaram do debate, com suas próprias definições sobre o que seria um *beat*.

A complexidade de definir o termo tem origem em sua pluralidade de significados. Além de se vincular à batida do jazz, o termo traz também um senso de estar abatido, exausto ou entediado. Posteriormente, Kerouac ressignificaria a ideia de *beat* como beatificação<sup>56</sup>, aproximando o conceito de ideias mais transcendentais, em oposição ao mundo material-mercadológico que cercaria a produção literária de sua geração. A ressignificação marcaria parte importante dos debates sobre o conceito, condensando certas percepções em torno do grupo.

É importante ter em mente que, mesmo com parte significativa da crítica desvalorizando a qualidade de seu trabalho, Kerouac tornou-se uma espécie de autor nacional, herói de uma geração, e suas opiniões tinham grande circulação na mídia norte-americana.

Entre as desavenças dos escritores estava, por exemplo, o fato de que Kerouac tratou de contestar a interpretação corrente que relacionava a geração *beat* ao problema da delinquência juvenil, associação que não era um problema para Holmes.

Assim, também surgiu, na imprensa, o conceito de *beatnik* para se referir à geração, mas este carregava uma carga mais negativa. O que nos importa aqui é que podemos concluir que, no decorrer dos anos, o termo *beat generation* passou a referenciar a produção de certos autores ligados por suas experiências de vida, afinidades intelectuais e identidade de grupo.

É importante ressaltar que, antes da explosão em 57, os *beats* enfrentaram a rejeição de seus trabalhos, tanto na academia – que rejeitava o estilo dos autores, quanto perante o *establishment* da sociedade, que se opunha veementemente aos valores propagados pela literatura desses autores.

Essa rejeição fez parte da construção da imagem pública dos autores, que organizando leituras e publicações se aproximaram do movimento da Renascença de São Francisco, onde suas obras receberam acolhimento editorial. Posteriormente, quando os *beats* já se encontravam estabelecidos no campo literário, o próprio Bukowski fez leituras em São Francisco, apesar de, como nos diz o biógrafo Howard Sounes (1998), a proximidade com o

---

<sup>56</sup> KEROUAC, Jack. Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation. *Esquire Magazine*, 1958; KEROUAC, Jack. Beatific: The Origins of Beat Generation (1959). In CHARTERS, Ann. *The Portable Jack Kerouac*. Nova York: Penguin, 1995. Para compreender o debate entre Kerouac, Holmes e os críticos sobre o conceito de *beat*, ver: ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. **Uma geração em debate: beat ou beatnik?** Monografia, Departamento de História da PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2006.

mundo *beat* – o qual ele considerava sofisticado e, em certo ponto, artificial – era uma situação o qual Bukowski buscava evitar.<sup>57</sup>

O movimento *beat* foi um marco na vida cultural norte-americana do pós II Guerra Mundial, sendo uma das primeiras manifestações contrárias à *affluence society* – um fenômeno econômico, social e até mesmo demográfico (o *Baby Boom*), cujo nome tem origem na rápida ascensão da vida material nos EUA até o início da recessão econômica em começos da década de 1970.<sup>58</sup>

A ideia de afluência se manifestava na hegemonia dos bens de consumo e na solidez de valores arraigados na vida e no imaginário do cidadão médio norte-americano: carros, garagens, casa própria, subúrbios, aparelhos de televisão, moralidade, assepsia, patriotismo e estabilidade financeira eram alguns dos elementos do consenso WASP<sup>59</sup>. No entanto, as riquezas e oportunidades do consenso não davam conta das demandas de liberdade de ação, de expressão ou de existência dos adversos ao seu paradigma: negros, gays, crítica cultural feminista, liberdade sexual, vagabundos, latinos, etc.

O que nos cabe destacar aqui é que Bukowski não acompanhou o fenômeno midiático dos *beats*, e ainda passaria toda a década de 1960 trabalhando nos correios antes de poder viver apenas de sua própria produção literária. O sucesso dos escritores *beats* pode ter pavimentado o caminho e criado demandas para o tipo de literatura de Bukowski, como discutiremos adiante, mas Bukowski permaneceu limitado ao universo das pequenas publicações alternativas durante as décadas de 1950 e 1960, enquanto os *beats*, principalmente Kerouac, tornaram-se um fenômeno nacional.

Podemos tirar tais conclusões a partir das pesquisas de Abel Debritto, que oferecem um aparato básico para pensarmos a trajetória de Bukowski antes da publicação de seus primeiros romances.<sup>60</sup> Debritto apresenta levantamentos das publicações de Bukowski nos anos 50 e 60, traçando sua trajetória de rejeição, insistência e sucesso pelas pequenas revistas e jornais norte-americanos.

O mercado de publicações independentes dos EUA mereceria uma pesquisa a parte. Menos formais e menos acadêmicas que as grandes revistas de literatura e divulgação, as

---

<sup>57</sup> SOUNES, Howard. **Bukowski: vida e loucuras de um velho safado**. São Paulo: Veneta, 2016, p. 13- 20.

<sup>58</sup> COELHO, Frederico Oliveira. Movimento Beat. In: SILVA, Francisco Carlos T. da. **Enciclopédia das Guerras e Revoluções do Século XX**. Rio de Janeiro: Campus, 2004, p. 74-75.

<sup>59</sup> Branco, anglo-saxão e protestante, em inglês.

<sup>60</sup> DEBRITTO, Abel. Writing into a Void: Charles Bukowski and the Little Magazines. **European Journal of American Studies**, vol. 7, n.1, 2012; DEBRITTO, Abel. **Charles Bukowski, King of Underground**. Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2013.

*littles magazines*, com sua circulação rápida, direta e barata, tornaram-se um caminho essencial para autores novos e desconhecidos, distantes do sucesso comercial.

Existia uma enorme pluralidade de tendências políticas, estilos literários e concepções de vida que não eram digeridos pelos meios formais do mercado. Editores e escritores, muitas vezes exercendo as duas funções, construíram uma significativa rede de circulação de textos, constituída por boca a boca, reuniões, correspondências e associações.

Essas associações permitiam, por exemplo, que um texto publicado por uma pequena revista em Los Angeles pudesse ser republicado por outra revista no Texas, e, talvez, por outra revista no Canadá ou na Europa, sem empecilhos de custo ou burocracia. Tais iniciativas foram importantíssimas para que o nome de alguns autores circulasse por diversos nichos marginais da literatura, cujo mais bem-sucedido seria Bukowski.

A chamada *revolução do mimeógrafo* facilitou ainda mais a produção das *littles*, intensificando ainda mais a circulação de autores e editores por todo os EUA, muitas vezes também atingindo o mercado estrangeiro. A popularização da tecnologia reduziu bruscamente o preço da produção e circulação de uma revista de baixo orçamento.

Uma das características destas publicações é que raramente duravam por um longo período: a maioria existiu por um pequeno número de edições, e por vezes eram extintas logo após o primeiro volume. Mas quantidade de revistas criadas incessantemente mantinha o mercado sempre aquecido.

Uma primeira percepção que podemos tirar dos trabalhos de Debritto é também a mais lógica: a quantidade de trabalhos publicados por Bukowski cresceu concomitantemente à quantidade de *littles* em circulação<sup>61</sup>. Quanto mais revistas existiam, mais a obra de Bukowski repercutia.

A rejeição de Bukowski pelas grandes revistas e editoras e sua longa trajetória pelo *underground* do mercado literário é um elemento-chave para qualquer análise sobre sua obra, e a nossa não será diferente nesse ponto. Sem sucesso na juventude, Bukowski atravessou décadas com o *status* de autor marginal – e isso não só por não alcançar reconhecimento nacional, mas também pelo estilo de vida e de texto do autor. *Com isso, a marginalidade se torna elemento central no próprio projeto literário de Bukowski.*

Precisamos ter em mente que, durante os anos 40 e 50, época em que Bukowski era desconhecido pelo *establishment* do campo literário, as publicações de maior prestígio estavam vinculadas às universidades, ou seja, eram consideravelmente influenciadas pelos

---

<sup>61</sup> DEBRITTO, Abel. Writing into a Void: Charles Bukowski and the Little Magazines. *European Journal of American Studies*, vol. 7, n.1, p. 3-5, 2012.

*New Critics*.<sup>62</sup> As *littles*, sem vínculo às universidades, sem subsídios do governo, ofereciam-se como vozes de independência, onde tudo e todos poderiam ser criticados, onde não haveria censura de vocabulário nem de estilo.

Debritto também nos oferece outro *insight* importante. O autor mostrou que Bukowski não estabeleceu critérios claros ao enviar sua produção: para ele o importante era ser publicado, e não quem publicava.<sup>63</sup> Revistas conservadoras, formalistas, vanguardistas, *beats*, progressistas, etc. Essa estratégia coloca em evidência duas percepções que são centrais no desenvolvimento da nossa pesquisa.

Primeiro, a necessidade e urgência que Bukowski tinha em ser publicado. Esse tema, que aparece frequentemente em sua produção, é verificado em sua própria experiência de vida. O pequeno ou inexistente retorno financeiro dessas publicações era incapaz de sustentar Bukowski, que dependia de trabalhos braçais e de baixa qualificação para sobreviver.

Além disso, a despreensão de Bukowski em fazer parte de algum grupo literário é uma pista importante para a desvinculação da ideia de Bukowski como parte da geração *beat*. Ser publicado por revistas *beats* ou fazer leituras em eventos organizados pelos *beats* não era necessariamente aderir ao movimento, e como veremos, *é justamente contra algumas noções e expectativas da literatura beat que Bukowski constrói sua produção*.

Apesar de compartilharem temas, como o álcool, viagens sem destino pelos EUA e o relato de experiências sexuais distantes do tolerado pela sociedade WASP, o uso que os *beats* fazem do potencial político tem um sentido destoante da forma com que Bukowski lida com seu texto.

Os *beats*, mesmo em sua diversidade autoral e variação temporal, forneceram caminhos para os EUA, buscaram reerguer uma sociedade decadente, ressignificando seus sentidos e projeto, construindo uma nova moral. Há, na literatura *beat*, uma latente necessidade de mobilizar pessoas e mentes.

As diferenças entre os escritores da geração *beat* mostram que o sentido de mobilização é plural. Afinal, Allen Ginsberg se tornaria um símbolo e líder do movimento de contracultura, enquanto Kerouac se mostraria, a partir de determinado momento, simpático às tendências mais conservadoras: além de sustentar sua tese da mudança pela via da religiosidade – beatificação – também defenderia pontos polêmicos, como a Guerra do

---

<sup>62</sup> DEBRITTO, Abel. **Charles Bukowski, King of the Underground**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 14.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 2 – 3.

Vietnã.<sup>64</sup> Mas o papel do escritor como mobilizador político é uma nuance recorrente em todos eles.

Em Bukowski, por outro lado, não há a preocupação com uma argumentação política mobilizadora. No entanto, seria um erro afirmar que o autor não tem posicionamentos políticos: em seus textos a América é trágica e infeliz, a decadência é um elemento constante, pois não há transcendência, há apenas cinismo.<sup>65</sup> Bukowski não tem um projeto explícito de sociedade, um plano de futuro ou salvação ao modo dos *beats*, mas carrega em seu texto os mesmos incômodos geracionais. Isso possibilita interpretações diversas sobre o seu modo de encarar política e literatura, sendo visto como herdeiro de traços niilistas, como sinal de um novo tipo de luta de classes ou como precursor de uma estética literária baseada na contradição.

A obra de Debritto (2013), como a de Sounes (1998), tem objetivos distintos dos nossos. Talvez isso explique, claro, alguns dos problemas que vemos nelas. Sounes, apesar de reunir muitos dados e entrevistas, escreve como um fã, como alguém que busca verdade sobre seu ídolo. Sua obra é, acima de tudo, uma biografia celebrativa. Isso explica, por exemplo, a busca incessante pelo que seria *verdade* ou *mentira* na ficção de Bukowski. Já o trabalho de Debritto, de cunho mais acadêmico, apesar de construir uma boa contextualização peca por tentar isolar Bukowski da história, trata-lo como um OVNI perdido e sozinho durante os anos 60, sem contato com o mundo.

Na verdade esse é um dos pressupostos de Debritto, e talvez uma de suas teses.<sup>66</sup> Nosso trabalho de historicização, no entanto, não nos permite concordar ou ignorar esse ponto. Defendemos, na verdade, que Bukowski mantinha uma produção atenta ao mundo ao seu redor, e que sua forma de se relacionar com a cultura e política de sua época são encontradas em seu texto. O fato de não aderir ou não se considerar parte de um grupo ou de um movimento político na verdade é parte significativa da força política e estética de seu texto, e elementos que encontramos no trabalho do próprio Debritto fortalecem nossa tese.

Em Debritto, por exemplo, encontramos outro dado importante: mais do que as *littles*, foram as colunas em jornais alternativos que tornaram os escritos de Bukowski mais conhecidos. Apesar da facilidade de produção e circulação que as revistas ofereciam, seu

---

<sup>64</sup> WHISTON, Paul. The Working Class Beats: a Marxist analysis of Beat Writing and Culture from the Fifties to the Seventies. **Sheffield Online Papers in Social Research**, vol. 2, 2000, p.5.

<sup>65</sup> Ver: OLIVEIRA ESTEVES, Lainister de. Literatura marginal americana: do épico confessional ao niilismo erótico. **Viso- Cadernos de Estética**. N.9, 2010, p.1-17.

<sup>66</sup> DEBRITTO, Abel. **Charles Bukowski, King of the Underground**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 5-6.

alcance era limitadíssimo. Os jornais, por outro lado, circulavam com tiragens muito mais expressivas. A coluna *Notes of a Dirty Old Man* no jornal *Open City* se tornou um sucesso. Depois do fechamento do jornal, em 1969, a coluna seria publicada ainda pelo *Los Angeles Free Press* e, em Nova Orleans, pelo *Nola Express*.

É possível evidenciar também que Bukowski carregava certo apreço especial por esse veículo de publicação, tal como expressa no trecho a seguir, extraído de uma conversa entre Bukowski e o editor Charles Potts em 1968 (publicado em *Poems Written 38*):

I like ACTION. I mean, you know how some of the mags move, something very deadening about it... that's one reason I have been writing a column a week for Open City – so far. ACTION. It jumps from the typewriter onto the page. I hand it to Bryan, zap, it EXPLODES<sup>67</sup>

Um Bukowski mais conhecido do público – depois de anos e anos publicando em pequenas revistas – teve a oportunidade de escrever em fluxo contínuo – e com pouco ou quase nenhuma censura – semanalmente para um jornal de considerável circulação.

Depois de anos de textos rejeitados e ocasionalmente publicados, Bukowski conseguiu liberdade para que escrevesse o que quisesse e a garantia de que seu material seria publicado, o que pode ser considerado um avanço considerável em sua carreira. É do nome dessa coluna, aliás, que vem um dos mais conhecidos apelidos de Bukowski, –Velho Safado (Dirty Old Man).

O material publicado aqui tinha conteúdo diverso. Desde pequenos contos de cunho escatológico até comentários políticos mais sofisticados, tudo era material para a coluna de Charles Bukowski. Essa liberdade ajudou a construir a imagem de Bukowski perante o público, com seu humor cínico e suas polêmicas envolvendo a vida real. Isso porque, desde esse período, Bukowski já incluía em sua literatura referências e críticas às pessoas ao seu redor, que, por mais que o autor não usasse os nomes reais de quem o inspirava, reconheciam-se naquilo que era escrito. Suas colunas também renderam problemas nos correios, sendo acusado de publicar material indecente e ferir o código de ética dos funcionários.<sup>68</sup>

Um dos contos mais conhecidos de Bukowski é dessa época, e fala justamente sobre o universo dos jornais alternativos. *The Birth, Life, and Death of a Underground Newspaper*

---

<sup>67</sup>-Eu gosto de AÇÃO. Quero dizer, você sabe como parte das revistas age, há algo muito sufocante nisso... essa é uma razão pela qual eu tenho escrito uma coluna semanal para o Open City - até agora. AÇÃO. Salta da máquina de escrever para a página. Eu entrego para Bryan, ZAP, EXPLODE. (Tradução do autor).

<sup>68</sup> SOUNES, Howard. **Bukowski: vida e loucuras de um velho safado**. São Paulo: Veneta, 2016, p.133-134.

(1969)<sup>69</sup> retrata a participação de Bukowski e suas relações com membros e editores do jornal *Open Pussy* (referencia ao *Open Press*, onde sua coluna inicialmente fora publicada), e a maneira sarcástica com a qual Bukowski descreve o funcionamento e história do jornal, segundo Howard Sounes, foi responsável até pelo fim da amizade com John Bryan, ex-editor que fora muito importante para o desenvolvimento de sua carreira.

É desta época também o texto sobre o encontro de Bukowski e Neal Cassady (1926 – 1968), o *beat* pelo qual Bukowski nutria mais respeito. Bukowski conheceu Cassady – considerado por muitos como o homem que inspirou a geração *beat* (é a inspiração de poemas de Ginsberg e de um dos protagonistas de *On the Road*, de Kerouac) – pouco antes de sua morte. Seu texto, sobre o passeio que fizera com Bryan e Cassady por Los Angeles e a maneira como Cassady dirigia de modo inconsequente mesmo depois de beber, é por muitos considerado quase como um epitáfio para o lendário *beat*.

Como veremos no próximo capítulo, Cassady e Bukowski, diferente do restante dos *beats* (pelo menos entre os mais conhecidos), tinham origem nas classes menos favorecidas, tinham passado pela prisão e trabalhado em subempregos pela América, o que talvez seja o motivo pelo qual Bukowski não se preocupava em tratar Cassady com o mesmo desdém que reservava aos outros *beats*. A produção literária de Cassady, no entanto, nunca teve a mesma relevância que a dos outros autores, sendo muito mais uma espécie de catalisador do movimento. Seu único romance, *The First Third* (1971), foi publicado três anos após sua morte, e até hoje é objeto de pouco estudo e reverência.

Segundo o relato do próprio Allen Ginsberg, apesar de sua postura crítica tanto em alguns textos diretos, quanto, como buscamos mostrar, na sua própria criação estética, Bukowski não se mostrou agressivo quando se conheceram, apesar de alguns comentários que, posteriormente, poderiam ser interpretados como sarcásticos, como, por exemplo, o anúncio de Ginsberg como o único poeta a ter discernimento em 2000 anos.<sup>70</sup>

O primeiro romance de Bukowski, *Post Office* (1971), foi publicada pela *Black Sparrow Press*, pequena editora fundada por John Martin e sua esposa Barbara Martin, que pretendiam publicar novos autores que ainda fossem desconhecidos do grande público.

Como afirma Sounes<sup>71</sup>, Bukowski estava prestes a ser demitido dos correios, depois de diversas faltas e advertências. Temendo pela sua segurança financeira, Bukowski e Martin,

---

<sup>69</sup> BUKOWSKI, Charles. The Birth, Life, and Death of a Underground Newspaper. *Evergreen Review*. n. 70, 1969.

<sup>70</sup> SOUNES, Howard. op. cit. p. 195 – 196.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 145 – 156.

chegaram a um acordo sobre uma quantidade mensal de dinheiro para que Bukowski pudesse se dedicar integralmente à literatura. Até o momento, Bukowski, chegando aos 50 anos, tinha publicado poucos livros de poesia, de baixa circulação, inclusive pela nascente editora dos Martin. Esse acordo, no entanto, marca uma mudança em sua trajetória, largando de vez os trabalhos braçais e passando a viver exclusivamente como escritor.

Podemos afirmar que Bukowski tinha construído até então um duradouro reconhecimento nos meios alternativos, com seus livretos de poesia e publicações em pequenas revistas que eram reimpressas em diversos cantos do país. E essa fama, no final da década de 60, se expandiu em diversos níveis, com sua chegada aos jornais.

Os *beats*, na virada para os anos 70, já tinham galgado posições na hierarquia do campo literário norte-americano. A morte de Kerouac, em 1969, elevava ainda mais sua posição como mito, e Ginsberg se tornara um dos principais nomes da contracultura norte-americana.

Apesar da difícil relação com Bukowski, foi em parte pelo reconhecimento pelos seus pares *beats* que sua fama se solidificou, tanto pelas leituras em ambientes relacionados aos *beats* quanto por, para parte da crítica, seus textos integrarem, pelo menos em certa escala, o movimento *beat* em geral.

Portanto, Martin não jogou no vazio ao apostar em Bukowski. Com algum público já estabelecido, com sua imagem de marginal bastante sedimentada, suas obras poderiam ser objeto de desejo por todo um nicho de consumidores, pois já haveria, na sociedade norte-americana da virada para a década de 1970, outra percepção de literatura e de pluralidade – e esse caminho foi em grande parte sedimentado pelos *beats* e seu sucesso.

### – O herói marginal

Existem outros elementos que contribuíram para a percepção de Bukowski como um *beat*. Uma possível explicação para essa forte aproximação é percebida pelos trabalhos de Oliveira Esteves, que nos apresenta a linhagem do herói marginal na prosa norte-americana do século XX. Em sua interpretação, Henry Miller seria uma espécie de autor fundador dessa linguagem na literatura norte-americana.

O grosso da produção literária de Miller conta a trajetória de um escritor descontente com o mundo em que vive, o qual considera decadente. A personagem central, que tem o nome do próprio autor, encontra na arte uma forma de salvação. O papel desse escritor-

personagem é, opondo-se ao universo burguês, buscar uma nova forma de expressão na arte. Não se trata, entretanto, de uma proposta estético-intelectual declarada. O que Miller propõe é que esse herói marginal, de vida boêmia e distante do moralismo de seu tempo, torne-se a verdadeira expressão artística da própria vida narrada. Nas palavras de Oliveira Esteves: –a dimensão técnica da arte é desprezada, a literatura deve ser fruto da vida e não um corpo meramente estético<sup>72</sup>l.

O uso que Miller faz da fusão de sua identidade e da identidade da personagem narradora poderia ser caracterizada como espécie de autoficção, mas tal definição talvez peque por anacronismo. Afinal, a maior parte de sua produção é anterior ao próprio conceito, e a literatura que constrói uma espécie de mitologia ao redor do autor não é uma novidade fundada por Miller. A novidade da autoficção está em sua provocação aos ideais da autobiografia, discussão que parece não afetar a produção de Miller.

Sua construção opera de outra forma. O herói marginal despreza os valores burgueses e tem a vida marcada pela boêmia, passando intimamente por tudo de intenso que há nessa trajetória, mas, principalmente, pelos dramas e problemas, o que sugere a ideia de martírio. É na obra *Tropic of Cancer* (1934) que melhor se exemplifica essa condição: vagando pelas ruas de uma Paris descrita como intensa e decadente, o herói marginal convive em submundos de uma sociedade que está a ruir, sendo o único que tem essa percepção, o único personagem que carrega profundidade, pois o texto é o seu ponto de vista, seu diário de experiências. O artista, livre e desprovido de qualquer moralidade, após passar por processo de sofrimento e reflexão intelectual, encontra seu único caminho de salvação: a arte.<sup>73</sup>

Diferente da proposta da autoficção, imersa na autoconsciência sobre a figura do autor típica da crítica dos anos 70, a ideia de confusão entre autor e personagem em Henry Miller está muito mais relacionada à busca de uma arte verdadeira, mais intensa, que supere a banalidade da arte burguesa de seu tempo, transcendendo as pressões sem sentido do mundo material do capitalismo.

As referências com as quais Miller dialoga para criação de seu estilo literário são diversas. A influência de Henry Thoreau (1817-1862), o qual o próprio Miller cita, é importante para perceber o modo como a sociedade elimina a liberdade do indivíduo, negando ao sujeito o *carpe diem*. Assim, é na expressão individual que se deve buscar um novo caminho, a verdadeira liberdade.

---

<sup>72</sup> OLIVEIRA ESTEVES, Lainister de. Literatura marginal americana: do épico confessional ao niilismo erótico. **Viso– Cadernos de Estética**. n.9, 2010, p.4.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 6-7.

Outro autor cuja influência é percebida em Miller é Dostoiévski (1821-1881). Dostoiévski fornece um aprendizado sobre como configurar um personagem que é capaz de observar com distanciamento e analisar aquilo do qual participa, ao mesmo tempo em que traz para dentro do universo estético de leitores burgueses a linguagem agressiva do vulgo, tendo por vezes os seus elementos como protagonistas complexos, ou seja, não são figurados apenas como sujeitos ao escárnio ou riso condescendente de uma elite que se sente segura em sua posição social; pelo contrário, os personagens parecem forçar os limites da escrita para chegar até o leitor (burguês), colocando-o contra a parede.

Bukowski conheceu a obra de Dostoiévski no início dos anos 40<sup>74</sup>, quando leu *Notas do subterrâneo* (1864), obra cuja protagonista pressiona até o limite o leitor, mantendo um diálogo sem respostas enquanto reflete sobre a situação decadente de seu mundo contemporâneo. Escrito no período da morte de sua esposa, o narrador do subsolo, miserável e desesperançoso, pode ser considerado como uma das principais influências para a formação do herói marginal na prosa norte-americana.

Aliás, um traço importante de convergência entre Miller e Bukowski é justamente o fato de que ambos fizeram recorrentes referências ao trabalho de Dostoiévski além de muitas vezes demonstrarem desinteresse pelo reconhecimento literário de suas obras – ou, pelo menos, não pelo mesmo tipo de reconhecimento literário no qual os autores e leitores WASP burgueses se reconheceriam.

Vemos nisso outro elemento que liga os trabalhos de Bukowski e Miller, que é a negação da busca burguesa por sucesso, em que o trabalho pelo qual se busca riqueza é visto com depreciação – trabalho, autocontenção, adiamento do prazer e dor são destituídos de sua auréola virtuosa protestante.<sup>75</sup>

Analisaremos, no próximo capítulo, de que forma Bukowski opera essa crítica, mas no momento nos basta saber que ela também estava presente nos trabalhos de Henry Miller. A crítica ao trabalho, de qualquer forma, é um elemento importante para a configuração literária do herói marginal que vaga sem rumo pelo mundo, recusando qualquer modelo ou imposição de excelência social-moral WASP.

Segundo Oliveira Esteves, o modelo literário de Henry Miller seria popularizado pelos *beats*, o que pode ser especificamente percebido em Kerouac, que pretendia fazer da narrativa não apenas um projeto estético, mas também um relato de experiências de vida – de uma vida

---

<sup>74</sup> SOUNES, Howard. **Bukowski: vida e loucuras de um velho safado**. São Paulo: Veneta, 2016, p.43.

<sup>75</sup> AZEVEDO, Cecília. A santificação pelas obras: Experiências do protestantismo nos EUA. **Tempo**, n. 11, p.111-129, 2001.

que busca as margens de um mundo que aparenta ser decadente. O sucesso de Kerouac trouxe as questões levantadas por Miller para o centro do debate literário norte-americano. Esse espaço prefigurado e protagonizado pelos *beats* seria posteriormente ocupado, em parte, por Bukowski.

Seja como emblema de liberdade ou do sem-destino, seja como metonímia de ameaça (delinquência) ao consenso WASP, o *vagabundo errante* tornou-se um protagonista recorrente na literatura e no cinema dos EUA entre as décadas de 1950 e 1980. A novidade em Kerouac, ao dar um novo contexto ao modelo literário de protagonista de Henry Miller, foi buscar desvencilhar a ideia do protagonista *beat* da noção de delinquência juvenil, de juventude perdida e sem interesses reais na vida em sociedade. Mas, em certa medida, ao provocar este deslocamento do papel moral-crítico desse tipo de personagem, os *beats* acabaram por torná-lo mais palatável para o consumo, o que contribuiria tanto para o sucesso do grupo quanto para a possibilidade de crítica ao seu estilo.

Defendemos que a literatura em prosa de Bukowski buscou ocupar, em certa escala, justamente o papel de crítica ao herói marginal *hipster*<sup>76</sup> dos *beats*, tanto na forma que escolhe retratar a vida de escritor sem glamour, pois esvazia os seus protagonistas das tópicas épicas do artista/herói marginal incompreendido ao modo de *On the Road* (1957), quanto por apresentar as margens sociais distantes de uma mera forma de escape das convenções WASP.

Percebemos em Bukowski a consciência de sua própria distinção em relação aos *beats* – originários das classes médias – e o uso dessa diferença como estratégia literária. Escrevendo para um campo *hipster*, Bukowski instrumentaliza suas experiências e vocabulário *working class* para dentro dos códigos e expectativas do *herói marginal*. Seu nome, desde a fase inicial de seu reconhecimento nos anos 60, transformou-se num sinônimo de marginal e Bukowski não deixaria de lado essa imagem em nenhuma das fases de sua carreira.

### – *Dirty realism*

O projeto literário de Bukowski é baseado em uma dupla situação ambígua – ao mesmo tempo em que marginal por exclusão da sociedade<sup>77</sup>, Bukowski toma a marginalidade

---

<sup>76</sup> Neste contexto, *hipster* se refere aos jovens de classe média branca que buscavam nas culturas marginais formas de expressão pessoal, de modo a se distinguir e questionar a sociedade hegemônica. Nas próximas páginas explicitaremos a definição do próprio Allen Ginsberg sobre o conceito.

<sup>77</sup> ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

como opção de vida<sup>78</sup> e, ao mesmo tempo em que encarna o herói marginal – que vê sua arte como única maneira de encarar o mundo, – Bukowski critica incansavelmente a condição e discurso dos outros escritores do campo literário.

O seu esforço por demonstrar desinteresse e necessidade de distância em relação aos outros escritores é, aliás, uma das características mais lembradas de sua obra. Não é, no entanto, um elemento central nos dois primeiros romances, muito porque relatam o protagonista como um escritor antes de seu sucesso. O principal caso, sua relação com outro funcionário dos correios que se identifica como escritor em *Post Office*, será explorado no próximo capítulo. Mas, ainda assim, a ironia sobre a condição do escritor e seu significado sociocultural, mesmo na contracultura, aparece em outros momentos de desabafo como este:

—What do you do?||  
—He's a writer,|| said Laura. —He's been printed in the magazines.||  
—Are you a writer?|| Wilbor asked me.  
—Sometimes.||  
—I need a writer. Are you a good one?||  
—Every writer thinks he's a good one!<sup>79</sup>

Assim, ao mesmo tempo em que almeja a carreira de escritor como a única possível, Bukowski a dessacraliza, oscilando entre a auto-ironia e a crítica ácida ao campo literário emergente do qual faz parte, o contracultural, pois vai se tornando também um nicho de mercado de jovens burgueses que veiculam, por vezes, mais novidades do que qualidade nas décadas de 1960 e 1970.

O argumento em contradição, que Oliveira Esteves interpreta como a desconstrução da personagem fundada por Henry Miller, é uma das características que faz com que críticos literários aproximem Bukowski do *dirty realism*. Este conceito surgiu na revista literária *Granta*, em 1983, cunhado por Bill Bufford, que diz:

Dirty realism is the fiction of a new generation of American authors. They write about the belly-side of contemporary life – a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict – but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy. Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these stories constitute a new voice in fiction. In this special feature, *Granta* presents a group of younger authors – many published in Britain for the first time – who, writing in a strange, exaggerated style, have single-handedly

<sup>78</sup> BECKER, Howard S.. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

<sup>79</sup> —O que você faz?|| —Ele é um escritor||, disse Laura. —Ele foi publicado em revistas.|| —Você é um escritor?|| Wilbur me perguntou. "Às vezes." —Eu preciso de um escritor. Você é bom?|| —Todo escritor acha que é bom.|| (Tradução do autor). BUKOWSKI, Charles. **Factotum**. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1975. p. 59

revitalized the short story. ‘These writers,’ Tobias Wolff has observed, ‘while not necessarily a school, nevertheless form a new voice. They are able to speak to us about the things that matter.’<sup>80</sup>

A seleção original de autores publicados pela Granta não incluía trabalhos de Bukowski, que naquele período já vivia como um autor mais aclamado, mas, posteriormente, a figura do autor passou a ser associada ao estilo literário, como uma espécie de fundador ou padrinho, por vezes tido como um dos preconizadores dessa nova voz.

Tamas Dobozy nos explica a estética do *dirty realism* e sua relação com a contradição no texto. Segundo ele, para entendermos a figura do autor no *dirty realism*, devemos nos apropriar da descrição que Ronald Barthes fez em 1973:

Imagine someone (...) who abolishes within himself all barriers, all classes, all exclusions, not by syncretism but by simple discard of that old spectre: logical contradiction.<sup>81</sup>

Barthes falava de leitores e não de autores, mas para Dobozy essa é a definição mais próxima do que explica os escritores do *dirty realism*. Os autores dessa nova expressão literária não se preocupariam em não ser contraditórios e, mais do que isso, celebrariam seu desdém por qualquer pretensão às certezas duradouras, modelos explicativos, etc.<sup>82</sup>

Para entendermos como um texto que não clama claramente por nada se torna uma voz que diz coisas que importam, temos que ter em mente as transformações que os EUA viveriam a partir da década de 1960. A emergência de uma sociedade pluralizada colocaria em pauta, na vida social e política, inúmeras vozes contraditórias, não mais apenas discursos antagônicos sobre o mesmo ponto, mas sim uma *infinidade de narrativas*.

As vozes do *dirty realism* seriam expressão disso: não há mais a necessidade discursos totalmente coerentes e preocupados e com um senso de fim claro. Podemos relacionar a

---

<sup>80</sup> –Dirty Realism é a ficção de uma nova geração de autores americanos. Eles escrevem sobre o lado voraz da vida contemporânea – um marido abandonado, uma mãe solteira, um ladrão de carros, um batedor de carteiras, um viciado em drogas – mas escrevem sobre isso com um distanciamento perturbador, às vezes beirando a comédia. Discretas, irônicas, às vezes violentas, mas insistentemente compassivas, essas histórias constituem uma nova voz na ficção. Nesta edição especial, Granta apresenta um grupo de autores mais jovens – muitos publicados na Grã-Bretanha pela primeira vez – que, escrevendo em um estilo estranho, exagerado, tem, sozinhos, revitalizado o conto. ‘Estes escritores’, Tobias Wolff observou, ‘embora não sejam necessariamente uma nova escola, formam, no entanto, uma nova voz. Eles são capazes de falar conosco sobre as coisas que importam’l. (Tradução do autor.) BUFFORD, Bill. Editorial. Granta 8: Dirty Realism. **Granta**, v.8, p. 1, 1983.

<sup>81</sup>–Imagine alguém (...) que aboliu dentro de si todas as barreiras, todas as classes, todas as exclusões, não por sincretismo, mas por simples descarte de que o velho espectro: contradição lógica.l (Tradução do autor). Apud: DOBOZY, Tamas. In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum. **Modern Fiction Studies**, v. 47, n. 1, 2001. p. 1.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 2 – 11.

argumentação de Dobozy com a interpretação de David Harvey sobre a nova relação de tempo-espaço que passou a vigorar na produção cultural da década de 1970:

A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética trincou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada, e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas.<sup>83</sup>

Tamas Dobozy cita como exemplo para essa constante situação de contradição da vida social o contexto da própria guerra fria, em que, ao mesmo tempo em que se propagava um discurso sobre os valores e existência da verdadeira democracia na América, hipocritamente se desenvolvia um sentimento de perseguição e paranoia (anticomunista) na sociedade norte-americana.<sup>84</sup>

É nesse momento de fragmentação que os primeiros romances de Bukowski estão sendo publicados. As narrativas são confusas e heterogêneas, o mundo não parece seguir algum sentido coerente. A pluralidade dessa transformação histórica é o que faz, por exemplo, Bukowski ser considerado o mais niilista dos marginais. Se, por um lado, seu discurso parece pregar o vazio de sentido de cada explicação sobre o mundo, seja quanto ao *american way of life*, seja em seus questionamentos acerca das movimentações de esquerda e de contracultura da década de 1970, por outro lado, a sua maneira de encarar o trabalho e as relações imbuídas na realidade *blue collar* apresenta diversas críticas às imposições e contradições do capital.

Talvez por isso, sua condição e imagem de marginal ofereça uma forma de legitimidade para suas críticas. O campo ocupado pelos *beats* e pela contracultura transformou-se numa espécie de hegemonia do discurso crítico. Em Bukowski a imagem do herói marginal não mais é construída como um discurso absoluto, do homem que vê além. O personagem do escritor que enxerga o que ninguém vê também é colocado no patamar do contraditório, do hipócrita, do real.

O mundo em que o *dirty realism* floresce como movimento literário é aquele no qual as narrativas, tanto as dos grandes homens canonizados pela historiografia clássica quanto daqueles historicamente excluídos, como traficantes, loucos, assassinos, prostitutas, bruxas,

<sup>83</sup> HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993. p. 293

<sup>84</sup> DOBOZY, Tamas. **Towards a Definition of Dirty Realism**. Tese. Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, 2000. p 168-184.

desempregados, operárias, escritores marginais, crianças abandonadas, são postas em xeque no seu nível hierárquico. Ninguém pode ser mais importante do que outro, pois nada tem um sentido natural e tudo é contraditório.

Como muitos autores interpretam, essa também é a origem da extrema fragmentação, do reconhecimento de cada individualidade (tanto em setores progressistas como na indústria cultural), o que dificultou a criação de um grande projeto coletivo de mudança social, que perde parte significativa de sua força mobilizadora. O que nas décadas de 1960 e 1970 parecia um turbilhão sem volta transformou-se em uma pluralização de lutas em torno de lideranças que questionavam o valor representativo das agendas sindicais e dos partidos de esquerda tradicionais

O *dirty realism*, em sua estética contraditória, pode ser considerado como uma das formas literárias desse novo contexto, usualmente chamado de *pós-moderno*, mas também interpretado como *capitalismo tardio*<sup>85</sup>, *modernidade líquida*<sup>86</sup>, entre outros.

Comentando criticamente este fenômeno intelectual e comportamental, Marshall Sahlins sugeriu que a nova pluralidade de discursos não mais constrói uma narrativa com um senso de fim único e, por isso mesmo, transformou as revoltas sociais em resmungos<sup>87</sup>, pois o foco do conflito parece ocorrer dentro do sujeito, e o combate às instituições de poder parece perdido.

Como sugerimos no primeiro capítulo, não concordamos com essa interpretação tão desesperançosa. Como as articulações de Vianna, Albuquerque Júnior e Scott sugerem, a contradição e a pluralidade podem sim ser objetos transgressores, e a organização e reorganização dos sujeitos perante os focos de poder é histórica e mutável, não tem que seguir modelos preestabelecidos.

Pensando também como o filósofo marxista Marshall Berman, precisamos compreender, como Marx e Nietzsche, a modernidade em sua contradição, sem cair em sedução perante suas inovações e destruições, mas também sem se render às suas novidades e a capacidade do sistema econômico contemporâneo de absorver todas as críticas.<sup>88</sup>

Nos romances analisados de Bukowski, por exemplo, podemos observar que a interpretação de uma perspectiva crítica sobre a realidade contemporânea ainda tem

---

<sup>85</sup> JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo. Ed. Ática, 1996

<sup>86</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2001.

<sup>87</sup> CALVÃO, Filipe; CHANCE, Kerry. Na ausência do campo metafísico: Entrevista com Marshall Sahlins. **Etnográfica**. vol.10, n.2, 2006, p. 385-394.

<sup>88</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 24 -50.

capacidade de ocorrer, por mais que não siga os moldes institucionalizados do final do século XIX e início do século XX. Existe a possibilidade de discurso corrosivo, porque as antigas instituições WASP (ou *capitalistas*, ou *estatais*, dependendo do objetivo e vocabulário da crítica) continuam de pé, mesmo que fluídas e erguendo novas estratégias de sobrevivência na pluralidade. Portanto, ainda podem ser objetos de críticas, principalmente daquelas originadas nas margens sociais, isto é, de locais ainda não transformados em produtos identitários nificados e hierarquizados<sup>89</sup> numa pluralidade cujo coeficiente crítico de aceitação social ainda opera tacitamente por meio de valores ou parâmetros WASP (no caso da literatura de Bukowski no contexto dos anos 70) de excelência social e moral.

### – A crítica das margens

A ideia de um modo de viver próprio dos EUA, veiculado pelo cinema e outros canais de expressão de cultura nos EUA das décadas de 1950 e 1960, reporta-se à idealização de uma independência fundadora da –terra das oportunidades‖ para gente trabalhadora, que não teria o peso do passado medieval europeu a bloquear o progresso de quem demonstrasse, independentemente de sua origem, o autêntico mérito moral por meio do trabalho e do espírito empreendedor. Portanto, há neste sonho um –senso de fim‖: viver numa América livre, sem as correntes do Antigo Regime europeu que impediriam o livre aflorar dos talentos e o progresso moral e social dos indivíduos.

Há nessas tópicas de contrariedade –Antigo‖ (Europa) / –Novo‖ (América) uma vulgarização do imaginário toquevilliano<sup>90</sup> da fronteira aberta que possibilitaria o progresso individual sem conflito social, pois cada um poderia vir a ser o máximo daquilo que poderia ser. Os EUA são, assim, a única sociedade que define a si mesma como um *sonho*. Esse sonho, entretanto, não é espaçoso o suficiente para a vida de todos.<sup>91</sup> A estrutura econômica, os códigos sociais e as políticas públicas norte-americanas historicamente criaram e fortaleceram relações de exclusão. As suas noções de pertencimento, aceitação e marginalidade se constituíram como temas centrais para pensarmos a história do país.

---

<sup>89</sup> Sobre esta noção de produto identitário e pluralidade que se torna bem de consumo num mundo ainda de hegemonia WASP, ver: HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

<sup>90</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. **A Democracia na América**. São Paulo: Itália, 1987.

<sup>91</sup> NICOLAU, Marcelo da Costa. **O pesadelo americano**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2008. p. 35.

Como vimos em Elias, Scotson e Becker, a situação do *outsider* em relação ao centro – origens, locais de fala, estigmas, práticas culturais e políticas – não se caracteriza em condições dadas, atemporais e definitivas, mas sim por processos, deslocamentos, ascensões e quedas. A marginalização é sempre uma condição histórica, assim como a hegemonia é. E é de uma das situações específicas de marginalidade que é construída a crítica de Bukowski.

A pesquisa de Marcelo da Costa Nicolau (2008) fornece importante reflexão sobre o potencial crítico da obra de Bukowski. O que move o seu trabalho é demonstrar como as estruturas de pensamento do *american way of life* têm se estendido sobre outros modos de ser e viver, tornando-se, em nosso tempo, o único critério de verdade e exemplaridade. O autor se apropria da literatura de Charles Bukowski para tornar mais tangível a fragilidade desse modo de viver, apresentando elementos de dentro do sonho (*american dream*) que demonstrariam que, em muitos casos, este se estabelece como um *pesadelo*.

Para Nicolau, Bukowski recorrentemente tematiza que não há lugar seguro na América, que a –pátria dos imigrantes‖, a –terra da liberdade‖ ou a –terra das oportunidades‖ é uma grande fábrica de sofrimento, de empregos sem sentido social, de um Estado que protege a máquina de extração de cada suspiro da força de trabalho e de uma religião que não passaria de um conto de fadas.<sup>92</sup> Por este viés, a literatura de Bukowski seria um exemplo de crítica cultural corrosiva ao sonho americano.

É importante destacar que o trabalho de Nicolau passa longe de oferecer qualquer recorte histórico: a obra de Bukowski parece ser vista como um bloco monolítico, o que é problemático para a caracterização de um escritor que escreveu por mais de 40 anos. No entanto, seu *insight* de Bukowski como elemento corrosivo ao *american way of life* é uma ferramenta útil para compreendermos o impacto de suas obras, e, ao mesmo tempo, vestígio do próprio sucesso de Bukowski, de confusão explícita entre literatura e vida. Nicolau não distingue Bukowski, o autor, de Chinaski, o personagem, e com isso perde nuances importantes da própria situação ambígua da marginalidade.

Além disso, parece pouco interessado na contribuição da crítica literária, utilizando-se do trabalho de Bukowski simplesmente como uma forma de ilustração para sua hipótese. Segundo Nicolau, historiador de formação, sua pesquisa realizada num programa de pós-graduação em Psicologia é justamente uma maneira de fugir de certas práticas da historiografia carioca, que ele considera limitadoras, mas, no fim das contas, parece ser uma

---

<sup>92</sup> Ibidem, p. 19.

forma de fugir também do trabalho de historicizar sua fonte e entender suas formas estéticas e diálogo com o campo literário no qual ela é produzida e entra em circulação.

Para confrontarmos os romances de Bukowski, precisamos ter em mente que os EUA da década de 1970 se constituíram como um período histórico de crescente tensão de demandas políticas e sociais de grupos historicamente marginalizados, o que contribuiu para a sensação de insustentabilidade do paradigma WASP do *american way of life*. Sintomáticas desse contexto, as obras *Post Office* (1971) e *Factotum* (1975), como pretendemos mostrar, apresentam as contradições do sonho americano, desmitificando o *american way of life* por meio da figuração literária dos espaços de *trabalho, lazer e prazer blue collar*.

Como alertamos na introdução e explicaremos com mais detalhes no próximo capítulo, estes dois romances, no entanto, não podem ser generalizados como essência do trabalho de Bukowski. Suas variações temáticas e de forma são parte primordial para a compreensão de sua obra e sua trajetória, fato que Nicolau parece ignorar. Precisamos, como alertou Foucault, estar atentos para a forma como o nome de um autor cria e/ou funciona para a construção de uma coerência na interpretação de suas obras. Além disso, a forma como esse nome opera, aliado à trajetória e ao próprio discurso do autor sobre si mesmo, é parte significativa do modo como se cria expectativas e se absorve o conteúdo das obras.

O período no qual Bukowski vive a sua juventude como filho de imigrantes nos EUA é aquele em que sonho americano ganhou novos contornos e significados: o *american way of life* como ideal construído sob a sombra da Guerra Fria, de uma América do ideal do consenso de classes. Em contraste com os EUA em crise entre as décadas de 1920 e 1930 (as principais novelas de Henry Miller são da década de 1930) e com a URSS, propagada como uma terra de totalitarismo depois de 1947, nos EUA buscou-se a construção de uma ideia de *affluence society* nos -trinta anos gloriosos<sup>11</sup> (1947-1973), que foi assegurado, de certa forma, pelo fortalecimento de uma política próxima ao estado de bem-estar social. Apesar de não se caracterizar da mesma forma que a experiência da Europa ocidental (muito mais próxima da -ameaça comunista<sup>12</sup> e com partidos de esquerda muito mais fortalecidos), teve, em alguma medida, função de operar como uma forma de alívio para as tensões sociais, construindo um ambiente menos propício para a revolta contra o sistema como um todo.

Em sua prosa na década de 1970, enxergamos que Bukowski expressa o seu descontentamento com este suposto consenso, tendo vivido e testemunhado a sua quebra por meio dos movimentos pelos direitos civis nas décadas de 1950 e 1960, da crítica estudantil à Guerra do Vietnã e à corrida armamentista e da corrosão, subalternização ou precarização

social de trabalhadores e carreiras, que evidenciaram também o –lixo branco|| da *affluence society*, ou seja, os pobres brancos que não tinham acesso aos ganhos materiais diretos da sociedade de consumo e que, junto às mulheres trabalhadoras, aos negros e aos imigrantes recentes, eram alijados pela propaganda do bem-estar social.<sup>93</sup>

Compreendemos que esta quebra do consenso cultural em torno do *american way of life* tenha contribuído para expandir o mercado editorial e interesse pela prosa de Bukowski a partir da década de 1970, pois justamente figurava protagonistas e cenários sociais para identificação daqueles que permaneceram ou foram subitamente postos à margem do sonho americano, tanto por questões econômicas quanto raciais ou culturais.

Desta forma, os romances de Bukowski transgrediram o nicho editorial no qual estavam inseridos, entrando numa espiral de cada vez mais sucesso e reconhecimento, o que ocasionou mais estudos e reconhecimento da crítica, que se transformou em ainda mais repercussão e atenção do público, que moldou e criou expectativas para mais obras, mais aparições públicas, mais mitificação, mais expectativas, mais reconhecimento da crítica, mais reconhecimento do público, e assim sucessivamente.

A primeira página de *Factotum* (1975) é emblemática: a personagem narradora, Henry Chinaski, relata sua chegada em Nova Orleans, mas não sabemos de onde vem Chinaski, se já transitava pelos EUA ou se tinha acabado de sair de Los Angeles, cidade onde passou a infância; fica logo evidenciado que ele busca um quarto de pensão no bairro pobre da cidade e que vive na precariedade, da qual a mala (aos pedaços) é a metonímia.<sup>94</sup> Chinaski não é um burguês *outsider* de vanguarda artística.

Ele é o filho de uma família patriarcal pobre e branca não-protestante, em que o pai o pressionava para tomar rumo na vida, ou seja, ser laborioso e esforçado para manter o emprego. No entanto, o ambiente de –êxito social|| do pai não é nem um pouco encorajador para o filho embarcar no sonho americano. Por isso, diferentemente das expectativas do pai, Chinaski não se fixa a pessoas, lugares e empregos.

As relações raciais são explicitadas também: Chinaski chega ao bairro negro de Nova Orleans e é abordado pela provocação sexual de uma mulher negra, que se refere a ele como *poor white trash*. Tal condição social-racial não cria em Chinaski pensamentos segregacionistas, tanto que não se importa de morar entre os habitantes negros de Nova Orleans. Chinaski não opera com as convenções, tradições e preconceitos segregacionistas norte-americanos, embora isso não livre Bukowski de expressar ideias e valores sexistas na

<sup>93</sup> HARVEY, David. op.cit; KUMAR, Krishan. op.cit.

<sup>94</sup> A precariedade do sujeito que viaja é citada numa simples imagem; a parte pelo todo.

forma de figurar as relações de suas personagens com as mulheres, particularmente em seus encontros com prostitutas.<sup>95</sup>

Outro ponto bastante sutil no contato de Chinaski com a população negra é a referência ao boxe em detrimento do jazz. Ambos podem ser entendidos como marcas sociais características da cultura negra e popular. A valorização do boxe (que também aparece em diversos contos de Bukowski) e o silêncio sobre o jazz pode ser entendida como uma forma de demarcar diferença em relação aos protagonistas *outsiders* da literatura *beat*, que eram geralmente figurados como pertencentes à classe média branca boêmia de apreciadores do jazz – algo entendido como culturalmente subversivo na década de 1950 em relação a consenso segregacionista WASP.

Essa fração de classe foi chamada de *hipster* por Allen Ginsberg no poema *Howl*. Como sabemos, a estrutura musical do jazz influenciou a escrita dos *beats*, o que historicamente relacionou o universo estilístico e temático dos *beats* ao mundo do jazz. A recorrente associação dos protagonistas de Bukowski ao mundo do boxe rompe com a expectativa de se identificar Chinaski com os protagonistas *hipsters* dos *beats*. Chinaski é social e culturalmente associado ao universo *working class* subalterno dos negros, latinos e lixo branco.

A metonímia da mala aos pedaços também opera como referência ao romance *Ask The Dust* (1939) de um autor muito admirado por Bukowski, John Fante (1909 – 1983). O personagem de Fante carrega alguns elementos do herói marginal, como o humor corrosivo e o fato do protagonista, um escritor, ser baseado nas próprias experiências do autor.

Bukowski conheceu o trabalho de John Fante ainda na juventude, enquanto procurava por literatura que lhe estimulasse na biblioteca pública de Los Angeles. A forma concisa de escrever de Fante marcou Bukowski por toda vida, sendo um dos poucos autores os quais Bukowski não tinha problema nenhum em elogiar.<sup>96</sup> O modo como Fante utiliza da perspectiva de crianças para alguns de seus contos também influenciaria seu romance *Ham on Rye* (1982). Posteriormente, Bukowski escreveria até o prefácio de uma nova edição de *Ask the Dust*, publicada pela Black Sparrow justamente a pedido dele.

Diferente de Miller, seu contemporâneo, Fante não nomeia o personagem com seu próprio nome, tendência seguida pelo próprio Bukowski (com algumas exceções). Seu

---

<sup>95</sup> Parte significativa da produção sobre Bukowski aborda a questão do gênero em sua obra. Para um bom estudo, ver: VIMR, Kallisto J. **Genre and Gender in Charles Bukowski Notes of Dirty Old Man**. Dissertação – College of Graduate Studies, Cleveland State University, 2009.

<sup>96</sup> SOUNES, Howard. **Bukowski: vida e loucuras de um velho safado**. São Paulo: Veneta, 2016, p.39-40.

protagonista também passa por péssimas situações financeiras na busca por ser um escritor reconhecido – diferente, por exemplo, do protagonista de Jack Kerouac em *On The Road* (1957), os protagonistas de Fante e Bukowski não podem recorrer ao dinheiro da família quando a situação aperta.

As primeiras páginas de *Factótum* são estrategicamente estruturadas para romper com qualquer expectativa de tradição *beat* sobre seu protagonista. Chinaski está imerso num mundo de pessoas tão ou mais excluídas do que ele. Não podemos dizer que Chinaski, neste romance, opta por não aceitar o seu papel designado na sociedade WASP, pois isso significaria confundir o personagem com o próprio Bukowski. Chinaski é apresentado como alguém que simplesmente não se encaixa nas marcas sociais-morais de êxito na sociedade WASP, passando, durante o próprio enredo do romance, por diversas reflexões sobre o fardo opressor do trabalho, como veremos.

Ele sobrevive à sua margem porque nada daquilo que configura o –senso de futuro|| e a –santificação pela obra (trabalho)|| no consenso WASP do sonho americano se realizou na vida de seu pai como âncora provedora do lar – e por onde quer que olhe, como veremos, não há exemplos dignos a serem seguidos, pois todos são contraditórios ou infelizes, exploradores ou incapazes.

O pai de Chinaski seria uma prova cabal da balela do sonho americano, mas não veremos isso se apresentar em *Factotum* e *Post Office* na forma de grandes articulações de narrativas críticas do protagonista contra o sistema. Chinaski não é um protagonista *beat* de classe média boêmia intelectualizada e, portanto, dar-lhe características de protagonista *beat* feriria a verossimilhança na caracterização social e humoral desse personagem *working class* desprovido de heroicidade romântica, mas não, em alguma medida, de traços cínicos de crítica social. A reação de Chinaski contra o sonho americano WASP não é política no sentido de engajamento e mobilização social, mas comportamental, e se personificada na forma como tenta se distanciar da figura paterna, de não corresponder às suas expectativas.

Desse modo, é estabelecido o antítipo geracional em relação ao seu pai: um homem pobre (a)traído pelo sonho americano e que apregoa para o filho o aperfeiçoamento moral por meio do trabalho duro, mas que está social e espacialmente estagnado num nicho *working class* de branco pobre. Chinaski justamente contrasta por sua errância espacial e flutuação econômica em subempregos. A articulação crítica de Bukowski está na forma como configura, em página, os cenários sociais de venturas e desventuras de Chinaski, enfatizando a sua recorrente vulnerabilidade social, econômica e psicológica.

Há nisso tudo um complexo jogo a ser notado. Se, posteriormente, a produção de Bukowski se focará nos relatos da vida de escritor, sua produção inicial é dedicada muito mais aos relatos da vida *working class*. O Chinaski protagonista tanto de *Post Office* quanto de *Factotum* não é um personagem que conheceu a boa vida, e, sendo assim, não pode ser pensado como marginal que optou pelas margens, mas sim como alguém que nasceu nelas e cria suas próprias estratégias de sobrevivência. Chinaski não é Bukowski na medida em que, a partir da virada dos anos 60 pra os 70, Bukowski já era um autor razoavelmente conhecido, e essa fama dali em diante se tornaria cada vez maior.

A dimensão *autoficcional* de certa forma é muito mais presente nestes romances do que na prosa mais tardia do autor. Ainda assim, como veremos pouco a pouco no próximo capítulo, talvez não seja possível pensar as obras de Bukowski (ao menos seus romances) dentro desse critério, e talvez menos ainda do que poderíamos fazer em relação à obra de Henry Miller. Teremos que nos focar em elementos externos ao texto, para compreender de que maneira o projeto de confundir vida e obra opera de forma tão eficiente em sua trajetória.

### – Um projeto literário

Em *O casaco de Marx* (1998) Peter Stallybrass propõe a percepção de um sentido para os bens materiais que não faz parte da teoria da mercadoria de Marx. Stallybrass reflete sobre o valor emocional dos objetos e, mais do que isso, sobre como certos objetos podem ser determinantes para a realização de certos protocolos sociais.

O autor nos chama atenção para o caso de Marx: sem seu casaco, o qual tinha que penhorar para pagar suas contas, Marx não poderia frequentar a biblioteca de Londres, ou seja, não poderia realizar seu próprio trabalho.<sup>97</sup>

O texto ajuda na percepção de uma dimensão por vezes esquecida do trabalho intelectual ou artístico: o acesso aos bens, aos equipamentos, aos códigos e aos recursos que possibilitam que alguém, em determinado tempo e espaço, possa desenvolver suas atividades.

Um tema recorrente em Bukowski é justamente a figura do escritor, de origem operária que, sem espaço no mercado editorial, passa por diversos empregos e situações de explorações. Em muitos momentos o texto de Bukowski retrata situações de miséria, decadência, desespero, etc.

---

<sup>97</sup> STALLYBRAS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 46-80.

Elementos estes que já existiam em sua produção de contos, artigos e poesias anteriores ao sucesso, mas que se tornam mais evidentes em seus romances. Os dois primeiros, aqui analisados, *Post Office* (1971) e *Factotum* (1975), utilizam-se do mundo do trabalho para representar a angústia e falta de sentido daquelas situações. O protagonista não deseja estar ali, mas sabe que é necessário pra sobreviver.

O mais interessante, no entanto, é que Bukowski mantém sua origem pobre como tema mesmo após seu sucesso. Em *Ham on Rye* (1982), já desfrutando da fama, Bukowski retorna até a infância do seu herói marginal e descreve com detalhes as angústias e desesperança na qual diz ter crescido. Mesmo em romances que tem como foco a crítica ao mundo dos escritores e artistas, como *Hollywood* (1989), Bukowski sempre constrói situações em que seu protagonista relembra suas origens, e tal origem marca a distância com a qual enxerga as outras personagens.

Ou seja, durante décadas de carreira Bukowski utilizou do mesmo artifício, sua experiência pessoal de vivenciar a pobreza e a rejeição, para construir uma personagem marcada justamente pela falta, pelo não acesso à determinados bens, e em como essa ausência foi estruturante para a relação da personagem (sempre sendo confundida com o autor) com o mundo.

A vida econômica de Bukowski, tanto quanto a de Marx, foi elemento estruturante de sua produção. Quando Bukowski e John Martin chegaram ao acordo de uma quantia mensal para que Bukowski não se preocupasse mais em manter seu emprego nos correios e se dedicasse exclusivamente a escrever, Bukowski já era um autor conhecido em alguns círculos literários, e sua perseverança em perpetuar os mesmos temas e forma foi também uma maneira de afirmar sua autenticidade estética, seu não abandono aos setores marginais da qual surgiu.

Por outro lado, um fator de coerência que fortalece o mito de Bukowski é sua recusa a glamourização da pobreza. Entendo que, diferentemente dos *beats*, Charles Bukowski tem um foco sociológico não distanciado – e, portanto, não é literariamente idealizador – dos quadros de vida dos marginais sociológicos do consenso WASP que ele representa nas páginas de suas novelas.

Por isso, podemos notar um recorrente desmonte de qualquer expectativa no leitor de encontrar em suas obras o protagonista *beat* de classe média – ou seja, o marginal ideológico que não se formou sociologicamente no ambiente onde julga encontrar energia social contestatória e referenciais crítico-culturais para sua vertente de literatura marginal. Seus

protagonistas falam de dentro porque Bukowski escreve de dentro, ou seja, não foi formado nos nichos da classe média letrada de onde saíram os principais nomes do movimento beat.<sup>98</sup>

Bukowski não constrói seus textos transformando as margens em objeto de desejo. *Factotum* (1975), por exemplo, pode ser lido como o oposto de *On the Road* (1957). Enquanto as personagens de Kerouac viajam pelos EUA em busca de aventuras, em busca de si mesmo, o protagonista de Bukowski viaja em busca de empregos, para que possa escrever e não tenha que retornar para a casa dos pais. O protagonista de Kerouac, por outro lado, sempre retorna para a casa de sua tia em busca de conforto e descanso.

Bukowski, ao transitar Chinaski pelos submundos norte-americanos, faz uma espécie de etnografia literária de muitos espaços marginais da sociedade. Em momento algum, no entanto, Bukowski busca falar pelos excluídos, dar voz aos marginais. Seu discurso é corrosivo em si mesmo: seu protagonista, construído (ou imaginado) com elementos biográficos do próprio autor, não se porta como o salvador, aquele que vai libertar negros, *chicanos*, operários e mulheres de sua exploração.

Ao não se tornar aquele que filtrará a voz dos marginais, Bukowski se aproxima das críticas pós-colonialistas de Spivak aos intelectuais que pretendem falar pelos excluídos.<sup>99</sup> A autora pretende chamar atenção para os intelectuais que, ao querer falar pelo outro, mantêm relações de opressão e silenciamento, sem oferecer ao sujeito subalterno um lugar para que possa falar, e, mais do que isso, ser ouvido. Ou seja, Spivak evidencia o processo de formulação de uma relação hierárquica com o outro, caracterizado apenas como objeto do conhecimento, cuja utilidade seria apenas construir um sujeito o qual o intelectual consciente seria responsável por dar voz.

O projeto de Bukowski, como herdeiro do discurso da tradição do herói marginal, é dar voz a si mesmo. Nesse processo, claro, constrói ambientes e personagens *outsiders* dos mais diversos tipos, e assim, colabora para a própria complexificação dos marginais, colocando em evidencia expectativas, frustrações, alienações e realidades dos mais diversos sujeitos silenciados e esquecidos.

Os tipos e personagens *outsiders* que atravessem a obra de Bukowski não estão ali apenas para que o autor, por meio de seu protagonista, denuncie sua situação, capture seus anseios. Eles são, antes de tudo, personagens com as quais relações de amor, exploração, ódio

---

<sup>98</sup> WHISTON, Paul. *The Working Class Beats: a Marxist analysis of Beat Writing and Culture from the Fifties to the Seventies*. *Sheffield Online Papers in Social Research*, vol. 2, 2000.

<sup>99</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

e trabalho se estabelecem, que tem suas motivações próprias, as quais muitas vezes são incompreensíveis para o narrador.

Seu estilo, posteriormente chamado de precursor do *dirty realism*, não se preocupa em manter a coerência dos *beats*. Variações de humor ou de estilo no texto criticam, na vida ou no discurso do personagem, concepções políticas diversas. Chinaski, apesar de escritor, não se interpreta como um intelectual, principalmente nas duas novelas abordadas na pesquisa. É, em *Factotum*, um jovem inquieto e descontente com a própria situação, e em *Post Office*, um trabalhador massacrado. Ao mesmo tempo, como veremos no próximo capítulo, é cheio de desesperança e reconhece a debilidade do próprio sonho (ser escritor) – que não é visto como sonho, mas como único futuro possível.

Distingue-se ainda, como já alertamos, pela falta de um projeto político explícito. Mesmo com um texto carregado de significados e interpretações políticas, Bukowski se recusa a apresentar um projeto de nação.

Diferentemente dos beats, Bukowski não propõe em suas narrativas uma alternativa à sociedade ou qualquer transcendência substituta ao pesadelo que se tornou o *american dream*. O seu próprio personagem-narrador é feito da contradição do caráter corrosivo do cínico que anatomiza as relações sociais e os comportamentos individuais, mas não se engaja em lutas coletivas e em seus imperativos de transcendência.

Por isso, a sua anatomia social é simultaneamente crítica e sintoma da impotência crítica, pretensamente transformadora, dos próprios *beats*. Por meio das trajetórias de seu protagonista, Bukowski conduz o olhar do leitor para dentro da complexa violência (comportamental e simbólica) formativa do universo de trabalho no qual os intelectuais beats não foram criados. É como se Bukowski afirmasse que as propostas de transcendência *beat* fossem tão ilusórias ou ingênuas quanto o *american dream*.

Assim, Bukowski se afasta tanto do universo da contracultura, das bandas de rock, folk, das drogas e de Allen Ginsberg, quanto do discurso de salvação da América de Jack Kerouac. Ou seja, sua falta de posicionamento político engajado permite que ele figure seus personagens sempre de forma crítica, sempre nas margens, e que sua obra seja interpretada de maneiras tão diversas (nihilistas, marxistas).

A ascensão de Bukowski no mercado literário norte-americano pode ser vista em paralelo com o que acontece frequentemente com movimentos musicais, estéticos e cinematográficos. Tornar-se parte de certo cânone literário, processo pelo qual Bukowski vem passando desde a época de lançamento dos seus primeiros romances, começou a delimitar as

expectativas críticas em relação à sua obra e, em certa medida, tirou a sua energia crítica original à medida que passou a ser incorporada como estilo narrativo e de composição de personagens no cinema.

Assim, aquilo que deveria provocar desconforto passou a compor o hábito e as categorias de percepção e avaliação da vida social, desvitalizando a sua dimensão crítica original. Em todo caso é importante, hoje, não se perder de vista a referencialidade de sua energia crítica em relação ao campo da literatura *beat*, pois Bukowski buscou desconstruir a sua própria relação com o nicho da contracultura, concebendo seus protagonistas autoreferenciados sem qualquer halo de transcendência *hipster* de classe média.

Podemos perceber o quanto a literatura de Bukowski tem uma preocupação em subverter as categorias de *american way of life* e *american dream*, de criar uma narrativa que vai além do mito do consenso do sonho americano, pois está atenta às diversas visões sobre o presente para enfatizar uma multiplicidade de experiências humanas que dificilmente caberia na visão celebrativa WASP de democracia americana dos –pais fundadores

Dentro desse projeto, que se constrói ao longo das décadas a partir da confusão entre autor e personagem, se torna particularmente muito difícil não ser seduzido por uma narrativa tão (des)apaixonada (como vemos em diversos autores citados).

A banalização do herói marginal, a negação dos modelos transcendentais dos *beats* e construção de uma linguagem focada na própria contradição operam estrategicamente como constante quebra de cerimônias e expectativas do próprio campo literário do qual emergiu.

O projeto de Bukowski é descolar-se de seu próprio campo literário – sem falar pelos marginais, sem transformá-los em rota de fuga para suas angústias, Bukowski busca fazer de sua obra mais legítima. Antes de ser autor, Bukowski foi um marginal, um trabalhador, e seu protagonista, Chinaski, nestes dois primeiros romances, é formulado como aquele que renega seu papel de mão de obra no consenso WASP e com isso acaba construindo um novo espaço, de onde fala de forma autêntica, independente.

A origem *working class*, a trajetória pelos trabalhos de baixo valor social, a lenta ascensão pelas *littles magazines* e jornais alternativos, a crítica pesada aos valores norte-americanos e ao mundo da contracultura (*beat, hippie*) e o recorrente tema da própria trajetória como marcador social num mundo de artistas e escritores são os elementos centrais que transformaram a marginalidade não apenas em tema, mas em modo de vida, estética, projeto e, mais do que tudo, fonte de legitimação.

Sua trajetória, assim, se torna um peso sobre seu nome, suas ações, suas verdades. Contaminando a compreensão sobre suas obras, o nome de Bukowski, seu *nome de autor*, é sua própria distinção do seu campo, como se estivesse além dele, fora da literatura, próximo da vida, e suas obras, ancoradas em sua coerência com o verossímil, fossem, antes de tudo, um relato do real.

### Capítulo III – O discurso crítico em *Post Office* e *Factotum*

#### – Estrutura e estilo

As principais semelhanças entre os romances *Post Office* e *Factotum* são a escolha de seu protagonista e a temática do trabalho que transcorrem as obras como um todo. Henry Chinaski, no entanto, é o protagonista (que muitos críticos chamam de *alter ego*) em cinco dos seis romances de Bukowski, além de aparecer em outros dos seus trabalhos, os quais muitas vezes são protagonizados por outros personagens ou mesmo pelo próprio Bukowski falando sobre si mesmo.<sup>100</sup>

Para compreendermos melhor como os seis romances se distinguem, podem agrupá-los em três grupos: o primeiro, objeto de nosso estudo, é constituído pelos dois primeiros romances, e conta a história de Henry Chinaski desde a época da segunda guerra mundial até sua saída dos correios, em 1969. O segundo grupo, constituído de *Woman* (1978) e *Hollywood* (1989) segue com relatos sobre Chinaski, agora um escritor estabelecido. Em *Woman*, o foco são as relações de Chinaski com as mulheres, e em *Hollywood* a história da adaptação de um dos seus romances para o cinema.

As duas obras seguem o estilo daquelas que são analisadas aqui, mas há uma grande mudança de temas e de personagens secundários. Aliás, podemos dizer que estas causaram ainda mais desconforto aos amigos, companheiras e conhecidos de Bukowski, pois, diferente dos anônimos e companheiros de trabalho nos dois primeiros romances, as personagens que aparecem nessas duas obras são muito mais identificáveis e conhecidas.

Um terceiro grupo de romances seria formado por obras mais heterodoxas, que também não são semelhantes entre si. Em *Ham on Rye* (1982), Bukowski volta até a infância de Henry Chinaski, criando uma espécie de romance de formação. O cunho, talvez pela perspectiva da criança, é mais fantasioso, com uma menor preocupação em soar como um retrato da realidade. Já em *Pulp* (1994), Bukowski constrói o detetive *Nicky Belame*, num romance que homenageia o gênero *pulp fiction*, destoando do seu usual tom realista. Foi o último romance escrito por Bukowski, que carrega um cunho bastante metafórico e irônico, além de um tom mais violento e imagens sobre a morte, sendo concluído enquanto Bukowski já estava adoecido (sua publicação foi póstuma).

---

<sup>100</sup>Chinaski apareceu pela primeira vez no conto *Confessions of a Man Insane Enough to Live With Beasts*, publicado em 1965. SOUNES, Howard. **Bukowski: vida e loucuras de um velho safado**. São Paulo: Veneta, 2016. p. 115.

Apesar de suas semelhanças, *Post Office* e *Factotum* apresentam elementos distintos em forma e em conteúdo. Exploraremos suas características antes de discutirmos seus temas.

*Post Office* é o trabalho de Bukowski mais preocupado com a simulação da realidade. Inicia-se, na verdade, com um memorando enviado pelos correios, onde é explicitado o código de ética que os funcionários deveriam seguir. Antes desse memorando, no entanto, Bukowski alerta sobre o cunho ficcional do texto, dizendo que aquela é uma –obra de ficção, dedicada a ninguém. Bukowski sempre teve consciência da forma como sua obra simula a realidade, e da maneira como isso poderia ofender aqueles que inspiraram sua escrita. Nos romances posteriores, no entanto, não mais seria necessário um aviso sobre o cunho ficcional das obras, talvez porque seja mais interessante, esteticamente, deixá-las num limbo entre a ficção e a realidade.

Em sua quinta parte *Post Office* outra vez opera a partir de elementos externos. Na verdade, essa parte do texto é construída exclusivamente por uma série de advertências dos correios, todas datadas, que tem como função mostrar como Chinaski estava prestes a ser demitido por suas diversas faltas.

Pensamos ser interessante a forma como tais trechos funcionam como *documentos* que forneceria ao romance um tom ainda mais realista. Em certa medida, esses documentos *anexados* operam como *fontes* das quais a estrutura do romance tira legitimidade para seu projeto de retrato da realidade. É quando opera essas estratégias, aliás, que Bukowski mais se aproxima de um trabalho de autoficção, trazendo elementos (aparentemente) da realidade para dentro do texto.

Por outro lado, como alerta Bukowski na dedicatória, se trata de uma obra de ficção, o que pode ser evidenciado principalmente nos momentos finais do romance, em que a conhecida história sobre o acordo com John Martin não é evocada: na realidade de Chinaski, ele mesmo pede demissão dos correios antes de ser demitido e, a partir disso, resolve escrever um romance sobre sua experiência de doze anos de trabalho.

O final da obra é importante, pois, além de evidenciar os fatores invencionais do texto, fornece coerência e cria uma situação fechada. O enredo se inicia com o primeiro trabalho de Chinaski nos correios e se encerra com o próprio Chinaski afirmando que pretende escrever sobre sua experiência durante os anos que esteve ali.

Esta coerência que funciona como um encerramento de ciclo é justamente uma das diferenças entre os dois romances. Em *Factotum*, como alertamos no capítulo anterior, a história se inicia com Chinaski chegando à Nova Orleans, mas não é sugerido de onde ele

vem. Só compreendemos depois, numa entrevista de emprego, em que Chinaski é perguntado sobre o motivo de ter deixado Los Angeles. Mas esta característica de cortes abruptos é a essência do estilo deste romance.

Dividido em capítulos bem curtos, estilo que Bukowski herdou de Fante<sup>101</sup>, *Factotum* parece não ter a mínima preocupação em construir uma narrativa centrada e coerente. Sua estrutura é unicamente a do relato, de cidade em cidade, das maneiras que Chinaski encontra para sobreviver, sendo em trabalhos precarizados ou ganhando algum dinheiro com o jogo e apostas.

Assim como se inicia de forma abrupta e transita entre os capítulos e entre as cidades e empregos sem apresentar motivos coerentes ou objetivos reais, o romance também termina sem encerrar nenhum ciclo específico, sem construir um discurso fechado com o mote inicial. A obra segue aberta, como se fosse possível acrescentarmos alguns capítulos, ou mesmo trocarmos a ordem de muitos deles. A única marcação temporal que encontramos é a segunda guerra, e como veremos adiante o romance pode ser dividido entre o período da guerra e seu momento posterior, focando-se na maneira como isso alterou o mercado de trabalho.

O período retratado em *Factotum* é responsável por parte significativa da mitologia sobre Bukowski. Mas, como suas biografias apontam, muito do que Bukowski diz ter sido verdade durante esse período em que viajou pelo país não tem registros, e, em certa medida, foram exageradas, porque pelo menos em parte desse período mítico Bukowski não estava realmente tão bêbado e desesperançado.<sup>102</sup> Entretanto, não nos cabe aqui conferir a veracidade dos relatos de Bukowski, mas sim compreender a forma como ele constrói Chinaski e em como seus romances funcionam como crítica aos valores de seu tempo.

Já o estilo de Bukowski é simples e direto. Em seus romances não existe a preocupação com uma linguagem sofisticada, sendo sua construção textual bastante próxima à linguagem falada, com uso de onomatopeias e frases em caixa alta para simular som e muitas vezes provocar humor. Diferente de Henry Miller e dos *beats*, principalmente Kerouac e William Burroughs (1914 – 1997), Bukowski não utiliza em *Post Office* e *Factotum* o artifício do fluxo de consciência. Ao contrário, a narração se dá de maneira extremamente explícita e compreensível, com longos diálogos e parágrafos usualmente curtos.

Bukowski é conhecido por criticar o estilo e a qualidade de diversos autores, muitos deles canônicos (Shakespeare e Tolstói são os exemplos mais recorrentes), apontando problemas e limitações até em autores que reconhecia como interessantes. No geral, falava

---

<sup>101</sup>Como vimos no capítulo anterior, Fante foi um dos maiores ídolos e principais influências de Bukowski.

<sup>102</sup>SOUNES, Howard. op. cit. p. 50 – 51.

sobre a falta de realidade que encontrava nessas obras (que julgava encontrar, por exemplo, em Fante e Celine), apesar de suas críticas aos *beats* e aos escritores da contracultura norte-americana serem também políticas e comportamentais.

De qualquer forma, sua prosa pode ser considerada bastante acessível, não exigindo nem mesmo um grande vocabulário para compreensão. Isso talvez seja fruto de sua escrita nos jornais, mas em parte também é consequência de sua formação e origens – apesar do seu imenso conhecimento sobre literatura, Bukowski não cresceu em meios letrados. Como aponta Sounes, tinha dificuldades inclusive em relação aos nomes de autores estrangeiros, os quais conhecia apenas de leitura, sem nunca ter escutado a pronúncia original. Como defendemos aqui, no entanto, a escrita simples e sem malabarismos também pode funcionar como uma estratégia de evidenciar o lado marginal de sua trajetória e sua origem e experiência *working class*.

Ao construir um personagem *blue collar* sem circulação em ambientes sofisticados, desenvolver uma escrita de cunho mais experimental, como era característica na literatura *beat*, poderia, em certa medida, deslegitimar sua caracterização e, com isso, atenuar sua própria especificidade literária e biográfica. Ao avançar na hierarquia do campo literário, distanciar-se da linguagem rebuscada e construir sua literatura como uma forma de buscar retratar linguagem real dos trabalhadores e vagabundos norte-americanos do período funciona como estratégia coerente para conquistar um espaço particular no campo literário, ambiente em que a especificidade é parte significativa do reconhecimento e valorização artística.

### – As relações de trabalho em *Post Office*

Conscientes da forma e do estilo dos romances de Bukowski, podemos finalmente nos concentrar em uma análise mais densa de seu texto, trabalhando a partir dos conceitos e pressupostos que levantamos nos capítulos anteriores.

*Post Office*, talvez seja o mais formal dos dois romances, apesar dos elementos externos que, como vimos, se apresentam como fragmentos da realidade. A questão do trabalho é incontornável em qualquer que seja o objetivo do estudo sobre a obra. Começa no título e vai da primeira até a última página, e, apesar do chefe problemático que Chinaski tem em parte da obra, podemos afirmar que o grande *antagonista* de *Post Office* é justamente o *correio dos Estados Unidos*.

A forma com que Chinaski consegue o emprego, no entanto, já mostra as características humorais do texto. Seu primeiro emprego nos correios é como carteiro, e a maneira como consegue a vaga lembra o estilo inconsequente e sem destino de seu romance posterior, *Factotum*.

It began as a mistake. It was Christmas season and I learned from the drunk up the hill, who did the trick every Christmas, that they would hire damned near anybody, and so I went and the next thing I knew I had this leather sack on my back and was hiking around at my leisure. What a job, I thought. Soft!<sup>103</sup>

Surgido do acaso, Chinaski se agarra ao emprego por considerá-lo, a primeira vista, fácil, pois como temporário de Natal apenas entregava alguns pacotes de cartões natalinos, o que poderia ser feito no seu próprio ritmo, sem pressa, e ainda sobriaria tempo para vadiar pela cidade. Assim, depois do emprego temporário, Chinaski faz os exames e se torna carteiro em estágio probatório. No início, foi designado para um posto tranquilo, onde podia fazer o menor esforço possível. Logo em seguida, no entanto, é transferido para outro posto, onde somos apresentados ao chefe linha dura de Chinaski, o supervisor Jonstone.

Toda relação com Jonstone é construída a partir do signo do abuso e da desumanização. Os funcionários não aparecem como humanos complexos com suas demandas e expectativas, limitações e sentimentos, mas simplesmente como parte de uma máquina que nunca pode parar de entregar as cartas que lhe são designadas.

Chinaski caracteriza a rotina de trabalho dos carteiros substitutos como propositalmente construída como algo além do possível, com metas e prazos feitos justamente para manter os funcionários sempre em desespero e cansaço. A impossibilidade era a maneira que Jonstone utilizava para manter os funcionários na linha, o que Chinaski concluir ser eficiente pela passividade dos empregados, talvez pelo medo de perder o emprego.<sup>104</sup>

A falta de companheirismo entre os trabalhadores e a ineficácia do sindicato desde o início são ressaltadas, e percorrem a obra de forma tão evidente que é difícil não supor que, fosse um ensaio acadêmico, estas seriam as *teses* do livro.

Diante da inutilidade da aliança com os outros empregados e da estrutura que deveria protegê-lo, Chinaski resolve enfrentar o chefe por si mesmo, fazendo uso da única capacidade

---

<sup>103</sup> -Começou como um erro. Era época de Natal e eu ouvi do bêbado na colina, que aplicava este truque todo Natal, que eles contratariam qualquer desgraçado, então eu fui, e a próxima coisa que me lembro é de estar com a sacola de couro sobre meus ombros, vagando a toa por ai. Que emprego, pensei. Fácil!! Todas as traduções são do autor. BUKOWSKI, Charles. **Post Office**. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1980 (1971). p. 9.

<sup>104</sup> Ibidem. p. 10-11.

que tem, além de beber: escreve um relatório de trinta páginas sobre os abusos de Jonstone e envia aos superiores. O relatório, no entanto, não dá em nada, além de, claro, colocar Chinaski na mira da perseguição do supervisor.

Os relatos de Chinaski sobre este primeiro emprego nos correios solucionam-se com diversas situações de alívio cômico, talvez como forma de dissipar um pouco a tensão crescente das situações de abuso pelo qual o protagonista passa. Ataque de cachorros, discussões, situações escatológicas, sucedem-se ao eterno conflito e perseguição por parte de Jonstone.

Em uma das situações mais emblemáticas, Chinaski passa por horas entregando cartas na chuva, encharcado, sem almoço, quando decide parar e fumar um cigarro. É surpreendido por uma mulher que lhe avisa que suas cartas estão se molhando, que o faz perceber que deixara sua aba aberta:

I walked off. That does it, I thought, only an idiot would go through what I am going through. I am going to find a telephone and tell them to come get their mail and jam their job. Jonstone wins. The moment I decided to quit, I felt much better<sup>105</sup>

O horizonte de livrar-se do trabalho, opressor e sem sentido, como veremos de forma mais explícita em *Factotum*, é uma expressão de liberdade e esperança. Logo no quadro seguinte, no entanto, a necessidade do emprego é evidenciada de forma mais bem-humorada. Chinaski procura desesperadamente pela sua prancheta que perdera num temporal que alagou as ruas enquanto trabalhava, e, ao encontrá-la seu alívio é tanto que afirma –I could have kissed the thing.<sup>106</sup>

Chinaski sempre procura formas de confrontar seu supervisor, seja por ignorar suas ameaças de colocar seus atrasos em relatórios, seja por não cair em suas provocações ou por demonstrar que não se importava com os períodos em que Jonstone simplesmente se negava a dar serviços para Chinaski, fazendo-o voltar para casa (e ficar sem receber).

Já o carteiro apresentado como o preferido de Jonstone, Matthew Battles, é configurado de maneira totalmente oposta à caracterização de Chinaski – enquanto Chinaski sempre usa roupas velhas e desgastadas, pois seu dinheiro do trabalho serve exclusivamente

---

<sup>105</sup> –Eu me afastei. Chega, pensei, só um idiota suportaria o que estou passando. Vou encontrar um telefone dizer a eles que venham pegar as cartas e que enfiem esse emprego no rabo. Jonstone venceu. No momento em que decidi sair, me senti bem melhor. | Ibidem, p. 16.

<sup>106</sup> –Eu poderia ter beijado a coisa! | Ibidem, p. 18.

para pagar seu aluguel e sua bebedeira – Battles está sempre bem-vestido, com roupas novas e brilhantes.

Quando o queridinho de Jonstone – e oposto de Chinaski – é flagrado roubando dos correios<sup>107</sup>, o protagonista faz questão de provocar o supervisor, perguntando sobre a ausência de Battles, o que o enfurece. Essa situação sugere, na verdade, assim como o fato de Jonstone ser protegido pelos superiores e como outra situação em *Factotum*, que a ascensão e a boa vida usualmente estão relacionadas ao roubo e a trapaça, mesmo nos ambientes de trabalho.

É importante perceber como Bukowski constrói uma narrativa que nega qualquer espírito fraternal entre os trabalhadores. O exemplo mais detalhado acontece quando Chinaski fala sobre um velho carteiro, chamado G.G., com cerca de 40 anos de serviço, conhecido por todos como um –velho bacanall, um homem que tinha dedicado a vida ao trabalho. Na verdade, Chinaski diz, ninguém gostava ou desgostava de G.G., ele simplesmente sempre estivera lá, era parte do lugar.<sup>108</sup>

Num certo dia, no entanto, enquanto preparava suas cartas ao lado de Chinaski, G.G. não aguenta o peso do trabalho e, ainda na sede dos correios, entra em crise e começa a chorar. Chinaski, perplexo, tenta chamar a atenção de seus colegas e de seu chefe, mas ninguém parece se importar. Ao contestar o supervisor, este apenas se preocupa com quem substituiria G.G. no trabalho e, após Chinaski insistir, o supervisor também questiona quem cumpriria o trabalho de Chinaski enquanto estava ali reclamando. Depois disso, Chinaski diz que nunca mais viu G.G., nem soube sobre seu destino.

Ao iniciar e concluir abruptamente esses *quadros de vida* por meio do olhar de Chinaski, Bukowski trabalha com as emoções de leitor de modo a gerar empatia pelo desafortunado G.G. e perplexidade diante da falta de solidariedade no ambiente do trabalho.

O trabalho parece acabar com a humanidade dos sujeitos; a necessidade de cumprir os prazos e metas corrompe relações pessoais; não há lugar para camaradagem, o que importa são os resultados, e os sujeitos são descartáveis. Tudo é configurado num determinado *ethos* corrosivo dos laços humanos em que o trabalho se esvazia de qualquer sacralidade redentora, dignificadora ou de satisfação compensatória.

Após a história de G.G., Chinaski ressalta que depois de três anos como carteiro substituto, foi promovido ao posto de carteiro regular. O que significaria uma vida mais fácil, mais folgas, menos rotas para cumprir. Essa promoção, entretanto, não é motivo de felicidade.

---

<sup>107</sup> Ibidem, p. 20-21.

<sup>108</sup> Ibidem, p. 26-29.

A mudança sobre os locais nos quais os carteiros poderiam deixar seus quepes serve como motivo para que a protagonista peça demissão, no exato momento em que poderia viver numa situação mais tranquila.<sup>109</sup>

Como também ocorrerá em *Factotum*, muitas vezes Bukowski ressalta o desinteresse de Chinaski em ter continuidade num emprego, seguir uma carreira ou simplesmente, ter uma melhora de vida. Talvez tal estratégia funcione como modo de não se contentar com a vida de trabalhador e manter sempre no horizonte o sonho de ser escritor, característica que atravessa o protagonista nos dois romances.

Assim, seguimos para a segunda experiência de Chinaski como funcionário dos correios, desta vez como atendente e muito mais duradoura. Outra vez, a indicação da vaga e de que como era um emprego fácil veio de um bêbado, o qual Chinaski jura procurar até hoje para se vingar.<sup>110</sup>

Desde o relato do processo de seleção para o cargo de atendente, Bukowski busca mostrar como este novo emprego tem uma função exclusivamente mecânica e desgastante, apesar do discurso que vem de cima alertar sobre o quão importante é a função destes para o correio e a sociedade.

Seu trabalho, pelos próximos doze anos, foi de organizar as correspondências por zonas, colocando-as em seus lugares, coisa que podia se repetir até por mais de doze horas.<sup>111</sup>

As motivações para manter-se no trabalho são múltiplas no romance. No início, Chinaski ressalta que o salário era maior que de seu último emprego, mas pela construção do personagem isso não seria motivo suficiente. Assim, são suas relações fora do trabalho que definem sua situação como funcionário. Quando começa no emprego, por exemplo, mesmo ficando exausto (trabalha pela madrugada), continua por pressão da namorada, que ele caracteriza como uma herdeira que faz questão de se sustentar. Posteriormente, outras motivações surgem, como o nascimento de sua filha<sup>112</sup>, e talvez o fato de que, com a idade avançando, talvez não fosse possível viver de emprego em emprego, sendo necessária alguma garantia financeira.

No decorrer do texto, Bukowski toca em diversos pontos e temas a partir do universo de trabalho, retratando, em alguma medida, hábitos, temores e expectativas da sociedade

---

<sup>109</sup>Ibidem, p. 30-31.

<sup>110</sup>Ibidem, p. 40.

<sup>111</sup>Ibidem, p. 41 – 43.

<sup>112</sup>A filha de Chinaski, Marina, é justamente a única personagem que é representada com o mesmo nome da pessoa a qual faz referência, a filha de Bukowski, Marina.

norte-americana. Em uma das aulas de treinamento que tinham regularmente, a paranoia antissoviética aparece sob o signo do escárnio:

I want you to understand that we've got to hold down the budget! I want you to understand that EACH LETTER YOU STICK—EACH SECOND, EACH MINUTE, EACH HOUR, EACH DAY, EACH WEEK—EACH EXTRA LETTER YOU STICK BEYOND DUTY HELPS DEFEAT THE RUSSIANS! Now, that's all for today. Before you leave, each of you will receive your scheme assignment<sup>113</sup>

Estas aulas de treinamento, os elementos de formação e as constantes avaliações, aliás, constituem parte significativa da tensão no ambiente de trabalho, como se não bastassem os longos turnos e horas extras não remuneradas. Era exigido aos atendentes que conhecessem toda a cidade, suas ruas e zonas, pois seriam submetidos à avaliação. Em um dos momentos de desabafo perante o sistema desumano dos correios, Chinaski diz:

"How can I work 12 hours a night, sleep, eat, bathe, travel back and forth, get the laundry and the gas, the rent, change tires, do all the little things that have to be done and still study the scheme?" I asked one of the instructors in the scheme room. "Do without sleep," he told me.<sup>114</sup>

Estes pequenos momentos de enfrentamento direto aos patrões e supervisores constituiriam uma das principais estratégias de Bukowski para mostrar o descontentamento de Chinaski diante de sua situação de exploração. Como veremos em breve, são parte significativa da estratégia discursiva de Bukowski. Estes confrontos contra o correio passam a ser mais constantes nas partes finais do romance.

Depois da morte de uma ex-companheira, Chinaski falta alguns dias de trabalho e é chamado ao escritório do conselheiro. Chinaski argumenta que estava de luto, mas o conselheiro questiona o motivo dele não ter ligado para avisar. Diante do impasse, o conselheiro Feathers ameaça Chinaski, por suas faltas e falta de respeito com os correios. Chinaski, no entanto, revida. É interessante como Bukowski trabalha com os medos e expectativas norte-americanas, e este é um momento central para a percepção dessa estratégia.

---

<sup>113</sup>—Quero que vocês entendam que temos que segurar as pontas! Eu quero que vocês entendam que CADE CARTA QUE CARIMBAREM, CADA SEGUNDO, CADA MINUTO, CADA HORA, CADA DIA, CADA SEMANA, CADA CARTA EXTRA QUE VOCÊS CARIMBAREM AJUDA A DERROTAR OS RUSSOS! Agora, isso é tudo por hoje. Antes que saiam, cada um de vocês vai receber seu esquema. | *Ibidem*, p. 46.

<sup>114</sup>—Como eu posso trabalhar doze horas por noite, dormir, comer, tomar banho, ir de lá pra cá, pegar a roupa na lavanderia, cuidar do gás e do aluguel, trocar pneus, fazer todas as pequenas coisas que preciso fazer e ainda estudar o esquema? - perguntei a um dos instrutores na sala de treinamentos. - Faça tudo isso sem dormir – ele me disse. | *Ibidem*, p. 60.

Sabendo do estigma racial norte-americano, Chinaski deixa subentendida uma ameaça ao conselheiro, dizendo que é adorado pelos negros que trabalham nos correios.

De fato, por trabalhar de madrugada – o horário menos desejado, mas importante para que possa escrever durante o dia – Chinaski tem muitos colegas negros, com os quais às vezes troca piadas e provocações. Mas ser adorado é justamente um exagero, que articula por reconhecer os preconceitos do próprio conselheiro. Pouco tempo depois da conversa, o conselheiro Feathers é transferido da central para outro local de trabalho.

Outro momento em que Bukowski articula os preconceitos da sociedade norte-americana para criar uma situação inusitada e bem-humorada é durante os tumultos raciais em Los Angeles. Quando um toque de recolher em parte da cidade ocasiona a dispensa dos funcionários que moram na região onde Chinaski vive, o seguinte diálogo ocorre:

"Hey! Where you going?" the supervisor asked me.

"You heard the announcement?"

"Yeah, but you're not—"

I slipped my left hand into my pocket.

"I'm not WHAT? I'm not WHAT?"

He looked at me.

"What do you know, WHITEY?" I said<sup>115</sup>.

A trajetória de Bukowski como um marginal, como alguém que não se identifica com os valores norte-americanos, cria um espaço em que ele pode se posicionar criticamente, articulando, por via do humor e escárnio, a personalidade de Chinaski como alguém que, apesar de depender dos empregos e ser subjugado por uma sociedade, segundo ele, estúpida e opressora, em momentos centrais ainda se estabelece com um sujeito autoconsciente e irônico, que enxerga a situação em sua totalidade, e não apenas vive disciplinadamente, herdando os medos e expectativas de sua época.

Como os jazzistas no estudo de Becker, Bukowski estigmatiza e busca se desvincular da sociedade que acredita ser decadente. Ao mesmo tempo, no entanto, configura sua literatura de maneira que não se aproxime dos moldes e situações recorrentes da contracultura, como veremos adiante.

Na parte final do livro, Chinaski acumula muitas dores pelo trabalho repetitivo por tantos anos, apresentando sua saúde de maneira bastante debilitada, de modo que passa a

---

<sup>115</sup> -Ei, onde pensa que está indo? - o supervisor me perguntou. - Não ouviu o comunicado? - Sim, mas você não é... Enfie minha mão esquerda no bolso. - Não sou O QUE? Não sou O QUE? Ele me olhou. - O que você sabe da vida, BRANQUELO? - eu disse. | BUKOWSKI, Charles. **Post Office**. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1980 (1971). p. 92.

faltar muito mais vezes. As advertências *anexas* na quinta parte do livro apenas ressaltam a construção de sensação de que sua jornada nos correios estava chegando ao fim. Ainda há tempo, no entanto, de criticar mais uma vez a inutilidade dos sindicatos, ressaltado a incompetência de resolver um problema simples como a retirada de bebedouros da central.<sup>116</sup>

Como forma final de demonstrar provocação e desinteresse diante do local onde passou longos doze anos, ao preencher o formulário de demissão Chinaski mente descaradamente em todas as respostas, apenas interessado em acelerar o processo.

Como veremos, ao analisar o trabalho em *Factotum*, Chinaski é construído como um personagem que sabe todos os truques para conseguir e se manter nos empregos, por mais que não tenha nenhum interesse em fazê-lo, além da necessidade de beber e pagar seu aluguel.

Em *Post Office*, mesmo no trabalho regularizado e com direitos, a *santificação pela obra* nunca pode se realizar. É importante ressaltar que esta obra foi o primeiro romance de Bukowski, e a porta de entrada de sua obra para parte significativa dos leitores. Talvez a boa recepção da maneira como Bukowski relata os absurdos do mundo do trabalho tenha indicado um caminho a seguir no seu romance seguinte, *Factotum*.

*Post Office* foi escrito em 1970 e publicado em 71, pouco antes da crise de 73, mas já no contexto da contestação social e queda do regime da *affluence society*, além dos problemas no Vietnã. A América já não era mais um *sonho* para muitos.

Sua forma está intrinsecamente relacionada ao seu conteúdo: é um todo coeso e estruturado, podemos acompanhar a passagem do tempo, o protagonista passa por situações que se sucedem e se relacionam. Sua visão do trabalho, no entanto, é massacrante. E, mais do que isso, assim como romance termina retomando seu início, o protagonista termina no mesmo lugar, sem perspectivas, sem acumular bens e capital. O trabalho é, mais do que tudo, a perda do tempo.

Em *Factotum*, no contexto da crise, veremos a situação se agravar. Apesar de retomar um período anterior em sua narrativa, seu conteúdo é bastante próximo aos horizontes que o novo capitalismo apontava. Os trabalhos desregulamentados e sem garantias se tornariam cada vez mais uma realidade nos anos posteriores, indo além dos subempregos pouco qualificados. A estrutura de *Factotum*, como veremos, é uma expressão material dessa vida que não mais pode construir uma narrativa coerente e organizada a partir do trabalho.

---

<sup>116</sup> Ibidem, p. 108-109.

## – A precarização do trabalho em *Factotum*

No capítulo anterior desvendamos alguns das sinalizações nas primeiras páginas de *Factotum*, mas aqui precisamos ressaltar o mais importante. Chinaski, nos seus primeiros dias em Nova Orleans, expressa o bem-estar no não-trabalho, sua liberdade de caminhar pela cidade e aproveitar a vida, enquanto gasta suas últimas economias em comida e hospedagem barata.

Logo depois, em um dos primeiros empregos na cidade, ao tentar acalmar um desentendimento entre colegas de trabalho, segue-se um dos diálogos mais importantes para compreendermos a relação de Chinaski com o trabalho:

"All right," one of the women said, "we know you think you're too good for this job."  
"Too good?"  
"Yes, your attitude. You think we didn't notice it?"  
That's when I first learned that it wasn't enough to just do your job, you had to have an interest in it, even a passion for it.<sup>117</sup>

Logo após essa síntese de um dos incômodos que Chinaski tem com o mundo do trabalho, segue-se uma construção parecida com um dos pontos de *Post Office*. Chinaski larga o emprego, depois de inventar algum motivo banal e logo em seguida aceita outro emprego onde receberia menos, mostrando – da mesma forma que faz ao deixar a função de carteiro no momento em que a situação melhorava pra ele – que sua lógica para manter-se ou não num trabalho não é baseada exclusivamente na situação financeira, apesar de esse ser o motivo exclusivo pelo qual ele aceita os mesmos trabalhos.

A contradição explícita, autorizada pelo mundo sem narrativas fixas (*dirty realism*) permite que Bukowski opere sem demonstrar uma lógica coerente por trás das ações de Chinaski, podendo livremente configurar seu personagem em paradoxo. Como na historiografia fragmentada pós anos 70 e como numa sociedade *pós-moderna* em que diversas narrativas e formas de vida buscam por espaço – a partir de critérios de valorização que precisam ser definidos previamente, pois não são mais –naturais|| – a literatura de Bukowski em *Factotum* pode alternar entre a necessidade do emprego e a rejeição ao mundo do trabalho,

---

<sup>117</sup> –Certo – uma das mulheres disse –, nós sabemos que você se acha bom demais para esse trabalho. - Bom demais? - Sim, é sua atitude. Você acha que a gente não reparou? Foi quando aprendi, pela primeira vez, que não bastava que você fizesse seu trabalho. Era preciso mostrar interesse, se possível até paixão por ele. | BUKOWSKI, Charles. **Factotum**. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1975. p. 13.

entre o reconhecimento da debilidade do sonho de ser escritor e a utopia de viver daquilo que se escreve.

Como podemos observar, logo nas primeiras páginas fica evidente que o mundo do trabalho é um dos locais privilegiados no universo narrativo de *Factotum*. Em *Post Office*, Chinaski era, na maior parte do tempo, um empregado formal dos correios, enquanto em *Factotum* sua situação é a do subemprego, vagando de cidade em cidade, função em função, sem qualquer garantia de renda mensal. As duas situações ficcionais, no entanto, operam no sentido de subverter o universo do trabalho como meio de satisfação e integração social.

Na primeira parte de *Factotum*, enquanto a II Guerra Mundial acontecia, Chinaski consegue empregos com maior facilidade. Depois de Nova Orleans, Chinaski retorna para Los Angeles, voltando pela última vez para a casa dos seus pais. No período em que Chinaski convive com a família, Bukowski nos mostra pistas importantes para compreendermos a maneira como a relação conflituosa no núcleo familiar é um dos principais estímulos para a caracterização de seu protagonista.

O pai de Chinaski nunca se contentou com sua posição subalterna na sociedade, mas acredita piamente que pelo trabalho e esforço um homem pode ascender socialmente. Crítica efusivamente a falta de ambição de Chinaski, apesar dele mesmo não ter conseguido melhorar de vida. Em seu romance posterior, *Ham on Rye* (1982), Bukowski construiria com mais detalhes essa relação conflituosa, mas aqui ela já aparece de maneira bastante evidente, como no fato do pai de Chinaski exigir que ele trabalhe para pagar a comida e o aluguel.

Depois de arrumar um novo emprego, no entanto, Chinaski deixa o lar outra vez, dessa vez pra nunca mais voltar, pois, segundo ele, os preços cobrados por seus pais estavam muito além da sua capacidade de pagamento.<sup>118</sup>

Após juntar algum dinheiro, parte outra vez de Los Angeles, dessa vez rumo à Nova York, apesar de não apresentar, como ocorre em toda obra, nenhum motivo em especial para a escolha do próximo destino. Em Nova York, Chinaski migra de emprego em emprego, elaborando um retrato contundente da vida das classes subalternas na metrópole. É numa fábrica de biscoitos que Bukowski utiliza a experiência de Chinaski para fazer uma das mais fortes descrições do trabalho manual, precário e cansativo:

On such jobs men become tired. They experience a weariness beyond fatigue. They say mad, brilliant things. Out of my head, I cursed and talked and cracked jokes and sang. Hell boils with laughter. (...) I worked for several

---

<sup>118</sup> Ibidem, p. 28.

weeks. I came in drunk each night. It didn't matter; I had the job nobody wanted. After an hour at the oven I was sober. My hands were blistered and burned. Each day I sat aching in my room pricking my blisters with pins I first sterilized with matches.<sup>119</sup>

Então, na segunda parte do romance, com o fim da guerra, a própria narração nos chama atenção para o fato de as oportunidades de emprego terem diminuído e os serviços passarem a ser, na maioria das vezes, mais pesados, parecidos com os empregos em Nova York. Alguns trechos chave dessa segunda parte são usados por Bukowski como indicadores dessa nova condição de Chinaski. Vejamos:

We worked a ten hour day. The procedure was quite simple – you went out to the assembly line and got your parts, brought them back, and packed them up. Most of the workers were Mexican and black.<sup>120</sup>

In this clothing factory and store in Miami Beach, no deliveries were necessary. Everything was on hand. My first day I walked around the maze of lofts looking at people. Unlike New York, most of the workers were black.<sup>121</sup>

I looked around the waiting room – there were no Orientals, no Jews, almost no blacks. Most of the bums were poor whites or Chicano. The one or two blacks were already drunk on wine.<sup>122</sup>

Em dois casos, os negros são maioria; em duas vezes também são imigrantes ou descendentes de imigrantes latinos (*chicano, mexican*); em apenas um caso há outros brancos pobres como (*poor whites*) em situação semelhante ao narrador. Explicitar essa situação é parte do projeto literário de Bukowski. Podemos interpretar essas escolhas narrativas como espelhos críticos sobre a situação social do trabalho nos EUA de seu tempo (de composição de *Factotum*).

---

<sup>119</sup> –Nessa espécie de trabalho um homem cansa. Chega ao estado de exaustão superior a fadiga. Diz coisas loucas e brilhantes. Fora de mim, amaldiçoei e disse besteiras e piadas e cantei. O inferno se encheu de gargalhadas. (...) Trabalhei ali por algumas semanas. Chegava bêbado toda noite, mas não importava; eu estava no emprego que ninguém queria. Após uma hora em frente ao forno, eu estava 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. | *Ibidem*, p. 38.

<sup>120</sup> –Trabalhávamos 10 horas por dia. O procedimento era bastante simples: você ia até a alinha de montagem e pegava as peças, voltava para seu lugar e as encaixotava. Boa parte dos trabalhadores era composta de mexicanos e negros. | *Ibidem*, p. 159.

<sup>121</sup> –Nesta fábrica e loja de roupas em Miami Beach, não havia necessidade de entregas. Tudo estava à mão. No meu primeiro dia, andei entre o labirinto de máquinas de costura olhando para as pessoas. Diferentemente de Nova York, a maioria dos trabalhadores era formada de negros. | *Ibidem*, p. 111.

<sup>122</sup> –Dei uma olhada pela sala de espera – não havia orientais, nem judeus, pouquíssimos negros. A maioria dos vagabundos ou era composta de brancos pobres ou de mexicanos. Os dois negros, naquele momento, já estavam bêbados de vinho. | *Ibidem*, p. 170.

Do pós-II Guerra Mundial ao início da década de 1970, fortaleceu-se a ideia sobre um suposto consenso de classes nos EUA, no qual os trabalhadores norte-americanos teriam acesso privilegiado ao consumo e a serviços básicos (*affluence society*), ocupando sem grandes contestações o seu papel de mão de obra na produção e mantendo a estrutura que privilegiava os setores mais abastados da sociedade.<sup>123</sup> Essa estrutura, entretanto, não era funcional para todos os setores mais pobres.

Bukowski não ataca diretamente essa ordem das coisas por meio de um provocante narrativa mobilizadora. As coisas simplesmente transcorrem para o leitor por meio do corpo e da mente brutalizados da protagonista. Os piores empregos ficam para negros e imigrantes latinos, e é assim que funciona a sociedade. A sua estratégia de narração não dá solução aos problemas sociais, mas busca descrevê-los com um humor corrosivo, dando detalhes que podem ser lidos como bastante inconvenientes à narrativa WASP do sonho americano.

Em momento nenhum, durante ou depois da guerra, conseguimos vislumbrar Chinaski à frente de movimentos de contestação social, liderando greves, passeatas, escrevendo panfletos políticos. Não! Chinaski aceita sem aceitar, protesta sem protestar – é um protagonista cínico, tal como o próprio Bukowski. É no próprio corpo e experiências do protagonista que a narrativa de uma vida *working class* adversa ao sonho americano funciona como conflito com a ordem vigente se desenha nos romances de Bukowski.

Chinaski sequer é a representação dos movimentos sociais coletivos. É o indivíduo que a nada se agrega; é o rebotinho moral e social da sociedade dos indivíduos pobres da América. Chinaski é sintoma de algo não dito, porque somente (re)sentido. Tais elementos de estilo de composição e caracterização de personagens nos permitem coadunar parcialmente com a tese de Paul Whiston, para o qual Bukowski seria um *working class beat*.<sup>124</sup>

Whiston formula o conceito para se referir aos trabalhos de Charles Bukowski e Neal Cassady. Segundo ele, estes dois autores – por serem originários da classe operária – distinguem-se dos outros escritores *beats*, e sua consciência de classe é parte importante de seus textos, justamente pela trajetória de vida de ambos pelas margens sociais.

Para Whiston, a opção de Chinaski de não participar do mercado de trabalho, ou a sua constante recusa de se inserir nesse mundo por muito tempo, pode ser interpretada como a última forma de resistência moral ao capital na cultura protestante nos EUA.

---

<sup>123</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003; PINSKY, Jaime. (org.). **História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2011.

<sup>124</sup> WHISTON, Paul. The Working Class Beats: a Marxist analysis of Beat Writing and Culture from the Fifties to the Seventies. **Sheffield Online Papers in Social Research**, vol. 2, 2009, p.27-32.

A posição de vagabundo seria, nesse sentido, uma opção pelo *não-trabalho*, pois, no mundo do trabalho para o ganho do capital, o corpo e a mente do trabalhador não estariam efetivamente livres para realizar um *sonho*, mas sim disponíveis à disciplina social de cumprir uma função precarizada e sem perspectivas *moralizada como sonho*, como *american way*, mas que não era socialmente inclusiva ou ao menos dignificante.

Ao não se apegar ao trabalho, ou não criar relações sociais duradouras em seu ambiente de trabalho, Chinaski poderia ser entendido, portanto, como um tipo de protagonista que modelarmente rompia com a estratégia moral de dominação do capital<sup>125</sup>, evidenciando a falácia conformista da santificação pela obra<sup>126</sup> da cultura protestante nos EUA.

Certamente, a ação crítico-corrosiva de seu texto aborda situações que seriam objeto de estudos marxistas, mas Chinaski não é um protagonista heróico da luta de classe, não é um trabalhador sindicalizado, nem lidera greves; apenas figura como metonímia da opressão, criando um jogo diferenciado de empatia com o leitor.

Whiston, no entanto, tenta encontrar a *consciência de classe* em Bukowski, operacionalizando as ideias de Marcuse e Baudrillard, ao considerar a abstinência ao trabalho como uma forma de resistência. Não buscamos refutar toda a tese de Whiston, que já mostramos oferecer *insights* importantes, mas acreditamos que ela não poderia se aplicar totalmente aos romances aqui analisados, porque ela implicaria em negar outras dimensões da obra. Assim como Debritto, ao ver Bukowski como portador de uma visão *nietzschiana* do mundo, e Oliveira Esteves, ao enxergar seu trabalho como uma expressão niilista, Whiston parece desatento à maneira como Bukowski busca se isolar dos discursos políticos já dados, justamente por operar uma estética contraditória.

Defendemos, ao contrário, que seu texto é local de confronto e incertezas, que as posições políticas fluem, que, mais do que a consciência de classe (ou a consciência da miséria humana), Chinaski é construído como personagem que é marcado pela consciência da contradição dos próprios discursos e estratégias políticas.

O seu sofrimento é expresso por meio de uma estrutura de narrativa feita de sintomas menos para caracterizar melodramaticamente o personagem do que para provocar desconforto moral no leitor (*beat* de classe média) perante falas como esta:

---

<sup>125</sup> Ibidem, p. 20 – 30.

<sup>126</sup> AZEVEDO, Cecília. A santificação pelas obras: Experiências do protestantismo nos EUA. **Tempo**, n. 11, p.111-129, 2001.

I stared down at my shoes for some time. I didn't know what to say. Then I looked at him.—I've given you my time. It's all I've got to give — it's all any man has. And for a pitiful buck and a quarter an hour. [...] my time so that you can live in your big house on the hill and have all the things that go with it. If anybody has lost anything on this deal, on this arrangement... I've been the loser. Do you understand?<sup>127</sup>

Nada resta do discurso conformista da santificação pela obra da cultura norte-americana depois dessa anatomia de si em termos não raivosos, como se fosse um lamento cínico, isolado e impotente. Ao lamentar nesses termos, a revolta que não se expressa diretamente no personagem contamina, pela força das circunstâncias, o leitor, que entende o que Chinaski anatomiza: ele não é proprietário dos meios de produção — ele é proletário no sentido marxista, e, em certos momentos, é o próprio lúmpen— e, como tal, só possui o seu tempo como coisa que vende em troca de um parco salário — e o seu tempo, que é vida, deveria ser apreciado como algo divino numa cultura protestante que santifica a obra como forma de ascese dos laboriosos.<sup>128</sup> Enfim, é a expressão cabal da perda do halo num mundo em que tudo é reduzido à mercadoria.

Acuado pelo patrão por não se dedicar corretamente ao trabalho (nos termos do patrão), Chinaski — que vivia momentaneamente uma estável situação financeira devido ao seu lucro nos jogos — responde com ousadia ao seu superior na ordem social de exploração capitalista e demonstra claro desconforto com a situação de trabalhador explorado que possibilita o seu patrão a viver confortavelmente numa *big house*, com tudo de bom que ela contém, enquanto ele vivia num quatinho de pensão.

Ao mesmo tempo, Bukowski faz com que Chinaski explicita (para o leitor) que seu desapego ao mundo do trabalho não é apenas por preguiça ou pura vagabundagem, mas porque não enxergava nenhum sentido num modelo de relação social em que ele sempre sairia perdendo. O trabalho, nesse sentido, é desprovido de qualquer valor de redenção social e/ou moral. Chinaski, nestes momentos de escape e confronto, se aproxima da figura do *outsider* consciente dos motivos pelos quais se isola da sociedade.

Bukowski constrói Chinaski como um membro da classe trabalhadora que tem consciência do sistema social opressor e que anatomiza, à sua maneira, o código moral do trabalho que engana aqueles que acreditam que devem poupar e serem laboriosos para

---

<sup>127</sup>—Olhei para os meus sapatos por um tempo. Não sabia o que dizer. Então o encarei. - Eu lhe dei meu tempo. É tudo que tenho para oferecer. E pelo que? Para ganhar uns trocados por hora. (...) meu tempo para que você possa viver na sua mansão lá no alto da colina e o pacote completo que vem com isso. Se alguém perdeu alguma coisa nesse negócio, nesse acordo... esse alguém fui eu. Você entende?! BUKOWSKI, Charles. **Factotum**. Black Sparrow Press, 1975. p. 94.

<sup>128</sup>AZEVEDO, Cecília. op. cit.

prosperarem nos EUA. Contudo, Chinaski está isolado e não busca se agregar como força coletiva de trabalho organizada contra a opressão dos ricos.

Como cínico impotente, Chinaski traz para seu corpo e vida a exclusão social e a concentração de renda, mas não se engaja num combate coletivo – poderíamos dizer que Bukowski faz o seu combate no leitor *beat*, apontando toda uma situação de exploração que eles parecem ignorar. Sua recepção positiva nos anos 70 ampliaria seu público, mas é para o nicho da contracultura (e dos trabalhadores consumidores de literatura) que sua obra é pensada e desenvolvida neste momento.

Frente a uma sociedade que se caracteriza pela falta de perspectiva dos mais pobres e simples regozijo opressivo dos abastados, a única moral possível não é a do sacrifício santo e ascese por meio do trabalho, mas a simples e dura moral de sobrevivente. Chinaski tem um discurso corrosivo e ao mesmo tempo opera a inveja de forma irônica:

That scene in the office stayed with me. Those cigars, the fine clothes. I thought of good steaks, long rides up winding driveways that led to beautiful homes. Ease. Trips to Europe. Fine women. Were they that much more clever than I? The only difference was money, and the desire to accumulate it. I'd do it too! I'd save my pennies. I'd get an idea, I'd spring a loan. I'd hire and fire. I'd keep whiskey in my desk drawer. I'd have a wife with size 40 breasts and an ass that would make the paperboy on the corner come in his pants when he saw it wobble. I'd cheat on her and she'd know it and keep silent in order to live in my house with my wealth. I'd fire men just to see the look of dismay on their faces. I'd fire women who didn't deserve to be fired<sup>129</sup>

Bukowski joga para o leitor a percepção de que todo aquele mundo é uma propaganda mentirosa feita de escolhas irracionais. Em um mundo assim constituído, o desengajamento *outsider* e a moral de sobrevivente de Chinaski tornam-se as escolhas mais racionais. O Chinaski de *Factotum* é um personagem que por vezes pensa em ceder à lógica que o pressiona, mas sua postura de ironia e desapego às promessas do *american dream* desencoraja qualquer iniciativa duradoura nesse sentido. As sagradas instituições do trabalho e da família

---

<sup>129</sup> —Aquele cena no escritório permaneceu comigo. Aqueles charutos, as roupas finas. Eu pensei nos bons bifés, longos passeios por passagens cheias de curvas que levavam a casas maravilhosas. Boa vida. Viagens à Europa. Belas mulheres. Eles eram assim tão mais espertos que eu? Nossa única diferença era o dinheiro e o desejo de acumulá-lo. Eu também poderia fazer isso! Economizaria meus tostões. Eu teria uma grande ideia, pegaria um financiamento. Eu contrataria e despediria. Manteria garrafas de uísque na gaveta da escrivaninha. Teria uma esposa com seios enormes e um rabo que faria o jornaleiro da esquina gozar nas calças só de vê-lo balançar. Eu iria traí-la e ela saberia e ficaria quieta para continuar morando comigo e usufruindo da minha riqueza. Eu demitiria os sujeitos só pra ver a palidez de seus rostos. Demitiria mulheres que não merecem ser demitida. BUKOWSKI, Charles. **Factotum**. Black Sparrow Press, 1975, p. 52.

não parecem ser superiores à sua condição de escritor rejeitado – e, no fundo, ressentido por conta da rejeição.

Em paralelo ao mundo destrutivo do trabalho, o sonho, para Chinaski, reconfigura-se na possibilidade de ser um escritor, de, escrevendo sobre essa mesma sociedade que oprime, conseguir ser publicado e não mais precisar exercer trabalhos tão destrutivos.

Bukowski constrói um momento de bastante emoção justamente na sequência da cena em que Chinaski deixa transparecer sentimentos de inveja (apesar do tom irônico no qual relata a vida da classe alta). Ao voltar para casa, depois do trabalho, Chinaski encontra a carta de aceite do seu primeiro conto em uma revista literária, e nessa euforia expressa suas esperanças de que a vida poderia não ser tão ruim assim.

É nesse mesmo momento que Bukowski usa a voz de Chinaski para diretamente refletir sobre a arte e seu campo literário, questionando, de certa forma, até mesmo elementos que a crítica e o público enxergavam (ou ainda enxergam) quando tentam caracterizar ou elogiar os trabalhos de autor. Chinaski reflete sobre a inutilidade e falsidade do mito do artista faminto, de como o sofrimento e desespero podem criar arte. Partindo de sua experiência de fome, conclui que é capaz de escrever muito melhor com a barriga cheia depois de uma refeição.<sup>130</sup>

A exemplo do entendimento que desenvolvo até aqui, Daniel Bigna também conclui que, na visão de Bukowski, o trabalho se opõe à liberdade dos sujeitos, sendo desprovido de qualquer sentido a escolha de trabalhar diariamente para acumular bens materiais que, em si mesmos, são inúteis e sem sentido<sup>131</sup>, pois o tempo empregado para acumulá-lo é um desperdício de vida, tanto quanto a energia social empregada para afirma-se por meio dos bens acumulados: -I bought a good pair of shoes, a new belt and two expensive shirts. The owner of the warehouse didn't look so powerful any more.<sup>132</sup> Ao ceder a tal jogo de distinção social, Chinaski acaba por revelar ao leitor o jogo ideológico opressivo do qual faz parte: a sua moral não é de classe média poupadora buscando ascense social e moral por meio do trabalho, mas de lumpemproletariado invejoso da *big house*. Chinaski é uma vítima-algoz com vários momentos de iluminação cínica.

---

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> BIGNA, Daniel. **Life on the margins: the autobiographical fiction of Charles Bukowski**. Dissertação – School of Humanities and Social Sciences, University of New South Wales at the Australian Defence Force Academy, Sydney, 2005

<sup>132</sup> -Comprei um bom par de sapatos, um novo cinto e duas camisas caras. O dono da loja de autopeças já não parecia tão poderoso. | BUKOWSKI, Charles. **Factotum**. Black Sparrow Press, 1975. p. 90.

Como Dobozy, pensamos que *Factotum* opera a partir de uma crítica aberta ao seu contexto social, sem a promessa de nenhuma epistemologia ou chave de explicação total.<sup>133</sup> Em certa medida, *Factotum* se distingue de *Post Office* justamente pelo primeiro romance materializar a opressão em um alvo específico, o correio dos EUA, enquanto a obra de 75, apesar de se reportar aos anos 40, já se desenvolve de forma mais consciente e crítica ao período de crise (tanto econômica quanto discursiva) pelo qual a América passava. Reconstruindo a história da América a partir de relatos inspirados em sua própria experiência em ambientes de trabalho precário, Bukowski cria uma obra pronta para dialogar com uma sociedade cada vez mais autoconsciente das ilusões vendidas por seu *sonho*.

### – O bar e o jogo como fuga do trabalho

Para criar efeito de aproximação efetiva (tátil e visual) ao universo de trabalho de um personagem como Chinaski, Bukowski recorre a recursos genéticos característicos dos romances epistolares, que simulam a presença de fragmentos da vida real na narrativa ficcional, ou seja, Bukowski deliberadamente usa recursos de situacionalidade, mas que engenhosamente têm um efeito metanarrativo para o leitor.

Como vimos em *Post Office*, os memorandos e advertências dos correios funcionam como se fossem indícios de uma vida violada, reunidos para algum propósito maior; no final, o próprio narrador decide que escreverá um romance sobre tudo que aconteceu consigo, mas o meio para isso não é o seu testemunho apenas, mas também a articulação de provas documentais reunida pelo narrador-testemunha como forma de atestar veracidade de sua vida. Os efeitos táteis, olfativos, sonoros e visuais da narrativa das trajetórias de Chinaski provocam a contaminação ambiental no leitor e, desse modo, criam um tipo de aproximação que evidencia o desprendimento de seus personagens das instituições da sociedade WASP e de seus valores de santificação redentora do trabalho.

O bar é o local privilegiado de expressão de um *ethos* opositivo aos valores sem sentido do trabalho. Em *Factotum*, por exemplo, Chinaski é contratado informalmente para limpar as persianas de um bar na Filadélfia onde bebia. Num primeiro momento, o bar parece ser retratado como síntese da decadência, da forma como, no geral, os bares aparecem na obra de Bukowski: é velho e sujo, com cheiro de urina; no meio do salão, dois homens brigam, enquanto uma prostituta impressiona os bêbados com suas qualidades.

---

<sup>133</sup> DOBOZY, Tamas. **Towards a Definition of Dirty Realism**. Tese. Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, 2000, p. 37.

No entanto, tal impressão inicial é contraposta pelo que ocorre quando Chinaski passa, flexivelmente, da condição de cliente sem recursos para trabalhador temporário informal. Quando termina de limpar as persianas, Chinaski fica sabendo que também deveria limpar aquelas do salão dos fundos, que ele não sabia existir. Ao continuar o trabalho, percebe que não dará conta e não receberá o que foi tratado.

Posto isso, boa parte da clientela do bar começa a ajudá-lo no serviço. Quando tudo é finalizado, Chinaski pega o pouco dinheiro que recebeu e paga uma rodada de bebida para todos os presentes, ou seja, não poupa, nem se poupa para situações adversas futuras. Quando o bar é fechado, Chinaski volta sozinho para sua pensão, com poucos recursos.<sup>134</sup>

Nesse quadro narrado, observamos um tipo de camaradagem espontaneamente nascido entre desconhecidos em um ambiente (o bar) que representa a suspensão (para seus clientes) do tempo do trabalho. Neste ambiente de aparente hostilidade nos laços humanos, nasce a solidariedade que falta aos personagens que trabalhavam na agência de correio de *Post Office*, que começa com a exposição do código de ética da agência de correio.

No bar de *Factotum*, clientes passam flexivelmente para condição de trabalhadores informais não remunerados, ou mal remunerados no caso de Chinaski. E tudo se conclui com um sentido completamente avesso aos valores WASP de santificação redentora do trabalho duro, contínuo e poupador como meio de prosperidade.

A vida sem propósito e sem rumo tem no bar um sentido em si mesmo: um exercício de contradição que, ao contrário do mundo do trabalho, pode se expressar sem fronteiras e barreiras. A interação existe: os bêbados brincam, vivem e brigam. Chinaski faz da bebida uma retribuição solidária. Assim, aqueles que são socialmente excluídos do paradigma WASP de sociedade criam um ambiente próprio para seu modo de vida.

No entanto, as relações de marginalização ao *establishment* são instáveis e ambíguas: por vezes, há a necessidade de se ingressar no mundo socialmente excludente do trabalho, mas os sujeitos também criam seus próprios espaços de expressão, em que ditam as suas próprias regras.

No bar ou em outros ambientes de não-trabalho ou de antipoupança, todos são companheiros de fracasso e miséria. Isso define sua identidade e dignidade reativa muito mais do que estarem sujeitos às discriminações morais e raciais do ambiente de trabalho formal. *No bar, os personagens são os bêbados, não os negros, os chicanos ou os brancos.*

---

<sup>134</sup> BUKOWSKI, Charles. *Factotum*. Black Sparrow Press, 1975. p.38-42.

Em *Factotum*, depois de conseguir um emprego em um atacado de autopeças, Chinaski conhece um *chicano* que também se interessa por apostar no hipódromo. No primeiro dia, os dois fogem mais cedo do emprego e atravessam a cidade para apostarem na última corrida. Vencem.

No dia seguinte, ao contarem aos colegas que pretendiam repetir o feito, estes pedem para que levem as suas apostas. Chinaski e seu parceiro começam a desviar o dinheiro de seus colegas, que sempre apostavam em cavalos que não venciam. O negócio cresce, com funcionários de outros estabelecimentos levando o dinheiro até os dois.

Esse sistema de sair do emprego mais cedo duraria até Chinaski ser demitido, mas enquanto durou sua sorte no jogo, ele teria um dos seus momentos de maior prosperidade, feita paradoxalmente pelos seus escapes fragmentários ao tempo do trabalho, mas também por servir como mediador de outros que não se arriscavam a fazer o mesmo.

Em *Post Office* há um período em que, após começar uma boa fase de apostas, Chinaski pede licença do emprego e se dedica exclusivamente ao jogo, faturando por dia o que nunca ganharia no trabalho. Passa um período vivendo em bons hotéis e curtindo bebidas caras. Para que se poupar para os vermes, não é mesmo?

Em *Factotum*, também acontece situação semelhante, com Chinaski chegando a comprar roupas que considerava extravagantes, e sempre usufruindo do dinheiro para comprar charutos e bebidas caras.

Esse *ethos* da prosperidade fácil do tempo fragmentado do não-trabalho é sempre colocado como inviabilizante de relacionamentos que exigiam de Chinaski poupar(-se) para o futuro (casamento, filhos e casa própria no subúrbio). O jogo aparece como uma estratégia dos marginais para subir na vida, melhorar suas condições, mas Chinaski insiste em um distanciamento entre ele e a multidão.

A opção de Bukowski, aqui, é de construir uma personagem que, por mais que tenha empatia com aqueles que vivem situações parecidas, tem também uma percepção crítica da situação geral que os outros não têm, provocando uma reação de distanciamento intelectual.

Neste ponto Chinaski se aproxima da função narrativa dos protagonistas *beats*, com a diferença, já apontada, de que não oferece, para o leitor, fórmulas alternativas de redenção ou transcendência. Chinaski é irremediavelmente terreno, fragmentado e inacabado, tal como a narrativa que expõe suas trajetórias em *Post Office* e *Factotum*.

## – O tempo aos pedaços

Em *A Corrosão do Caráter*,<sup>135</sup> Richard Sennett fala sobre as mudanças no universo do trabalho entre duas gerações norte-americanas: aquela do período pós-guerra e a que vivera o período pós-recessão das décadas de 1970 e 1980 – com a emergência daquilo que David Harvey caracterizou como modo de *regulação flexível do capitalismo*.<sup>136</sup>

Sennett diz que as novas experiências do mundo do trabalho impedem que os trabalhadores construam uma narrativa coerente sobre si mesmos, um plano sobre onde almejam estar e onde querem chegar, ou seja, isso implica que o universo do trabalho foi esvaziado do senso de fim de longo prazo que sustentava o ideal de consenso do *american way of life* durante o período em que a economia norte-americana se aproximou da construção de um estado de bem-estar social (pelo menos para parte da sociedade.)

Nas décadas de 1970 e 1980, houve o crescimento expressivo de empregos de curto prazo no setor de serviços, marcados por vínculos trabalhistas flexíveis ou precários, além de uma contínua mobilidade geográfica. Ao tentar medir os efeitos dessa configuração no comportamento dos trabalhadores norte-americanos entre as décadas de 1970 e 1990, Sennett percebeu que o –homem motivado‖ cedeu lugar ao –homem irônico‖, que ele entende como uma nova condição de caráter marcada por narrativas sobre si e sobre o mundo do trabalho.

Esta nova condição estabeleceria uma relação cínica com os ideais do sonho americano e cultivariam o reconhecimento tácito da impossibilidade de construir vida (e valores para a vida) em bases sólidas ou seguras por meio do trabalho, o que significa que o parâmetro constante de identidade social vinculado ao trabalho cede lugar à fragmentação do sujeito, à vida como jogo e, por conseguinte, ao *ethos* da fragilidade dos laços humanos.<sup>137</sup>

Pensamos que este diagnóstico comportamental de Sennett fornece uma pista importante para entendermos as opções Bukowski na caracterização da relação de Chinaski com o mundo do trabalho. Como observamos, Chinaski não acredita que haja, no mundo do trabalho – particularmente o trabalho operário e nos subempregos –, qualquer sentido tenuemente redentor para qualquer sujeito.

---

<sup>135</sup> SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 1999

<sup>136</sup> HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993. p. 135-184.

<sup>137</sup> SENNETT, Richard. op. cit. p. 137-139. Ver também: VIANNA, Alexander Martins. A figuração dos (des)enlaces afetivos em quatro filmes norte-americanos da Era das Relações Flexíveis de Trabalho (1987-1993). **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, vol. 34, n. 2, 2012, p. 227-236.

Em *Factotum*, Chinaski atua em diversos empregos, um após o outro, e Bukowski não constrói o personagem de forma que tenha uma narrativa coerente para sua vida – e, portanto, não oferece isso ao leitor. Isso é reforçado na estrutura formal do romance, marcado por fragmentos, cortes abruptos e um final sem superação e sem conclusão dos problemas.

A trajetória de Chinaski não oferece revelações ou fórmulas críticas para a redenção social ou moral. Elas anatomizam e ao mesmo tempo são sintoma de uma nova condição de caráter do sujeito fragmentado em um mundo inseguro, o que justamente nos dá a dimensão de que, se só resta a sobrevivência no cinismo impotente ao modo de Chinaski, o *american dream* tornou-se um pesadelo onde os sujeitos vivem a situação de não serem donos de seu tempo, de estarem sujeitos a uma imprevisibilidade máxima que os precariza em fragmentos ou farrapos humanos hierarquizados, diluindo os laços sociais e morais de solidariedade e pertencimento. Frente a tal dinâmica, Chinaski vive quando resiste, sozinho e isolado, por meio do não-trabalho, ou, como vimos, nas estratégias de fuga da opressão, ao se embriagar em bares decadentes ou fugir da rotina do trabalho ao ganhar dinheiro no jogo.

Como vimos, Bukowski se distingue dos *beats* ao não propor em suas narrativas um projeto conciso de sociedade ou qualquer forma de transcendência que possa substituir o pesadelo que se tornou o *american dream*. Constrói seu personagem-narrador como sintoma das contradições de seu tempo, anatomizando as relações sociais e comportamentais, mas de modo algum como um operário disposto e/ou com esperanças de participar de uma luta coletiva pela mudança social.

É somente no bar e no jogo que Chinaski tem sua rotina e opressão abalada, em pequenas fugas que não são suficientes para a solução dos problemas apresentados. Assim, por meio das trajetórias de Chinaski, Bukowski constrói imagens violentas e opressivas que constroem o universo do trabalho e das classes subalternas de forma que sua materialidade atinja os leitores em cheio, ressaltando, mesmo que de modo cômico, a situação inescapável em que se encontram os pobres e os marginais.

Existem dois casos específicos em *Post Office* em que Chinaski se confronta com o mundo da contracultura. O primeiro deles se dá de forma mais discreta. Chinaski nos conta sobre um novo colega de trabalho que se diz escritor. Primeiro, esse colega aparece de maneira ridícula, tentando se aproximar de Chinaski ao descobrir que este era um conhecedor de música clássica. Chinaski, que não sabe como evitar, apenas escuta e responde secamente ao colega, que, como ressalta, gosta de falar bem alto sobre temas como arte, mulheres e política.

Posteriormente, o colega escritor de Chinaski lhe entrega um romance que acabara de escrever, esperando alguns comentários. Chinaski, de início, se surpreende com a qualidade do texto, perguntando-se se não teria julgado mal o rapaz. O romance descreve o ambiente decadente e desesperançoso dos subempregos de modo realista, apresentando a jornada de um protagonista *outsider*.

Depois de chegar a torcer pelo protagonista, Chinaski afirma que o romance se desfaz. Quando Janko, seu colega, começa a escrever sobre a experiência nos correios, todo o conteúdo passa a parecer falso. O final, afirma Chinaski, é o pior possível.

O protagonista, fã de óperas, tromba com uma mulher linda e elegante, com a qual trava um péssimo diálogo, e descobrimos que ela é casada com um doutor que não se importava com a *arte*. Do encontro nasce o romance entre as almas sensíveis, que começam a ter um caso. A mulher, no entanto, não quer deixar o marido, pois também o amava. O impasse se soluciona com o suicídio dela, deixando o protagonista e o marido sozinhos.<sup>138</sup>

Já o outro caso, que aparece mais diluído no texto, é a relação de Chinaski com a mãe de sua filha e companheira por boa parte da obra. Chamada de Fay, a personagem é apresentada como alguém interessada em arte e nas causas sociais.

Para Chinaski, isso queria dizer que ela mantinha pretensões de salvar o mundo. Apesar do tom irônico no qual descreve muitas de suas ações, Chinaski mantém uma imagem afetuosa de Fay, dizendo, por exemplo, que se ela não foi capaz de salvar o mundo pelo menos conseguiu melhorá-lo consideravelmente. Entretanto, quando comenta sobre os amigos de Fay, Chinaski instrumentaliza de forma bastante evidente suas críticas ao campo contracultural.

O caso mais emblemático acontece quando Fay fala sobre um escritor chamado Robby, que produzia textos com teor crítico à Igreja Católica. Chinaski ressalta o fato de, apesar de ter quase 40 anos, Robby sempre viveu com a mãe. Fay se preocupa, pois Robby está desempregado e não consegue escrever sem a segurança de um emprego. Chinaski diz que pode ajudar, conseguindo um emprego para o Robby nos correios. A proposta, no entanto, choca Fay, que ressalta o fato de Robby ser muito *sensível* para um emprego desses.<sup>139</sup>

Assim, usando sua estratégia de quadros de vida que acompanham a evolução do texto, Bukowski figura os personagens contraculturais como aqueles que carregam percepções iludidas e transcendentais da arte, incapazes do contato direto com a realidade dos trabalhadores norte-americanos.

---

<sup>138</sup> BUKOWSKI, Charles. **Post Office**. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1980 (1971), p. 75-77.

<sup>139</sup> *Ibidem*, 84 -85.

É como se os escritores da contracultura (*hippies, beats, comunistas, junkies*) estivessem recolhidos e reduzidos aos seus privilégios e cegueira. Em certa medida, a crítica ao fato destes escritores viverem sempre a boa vida (em *Post Office*) aparece em contradição ao discurso de Chinaski sobre a inutilidade da fome e do sofrimento para a produção artística (em *Factotum*). Mas, como já percebemos, a hipocrisia e contradição não é um elemento que atrapalha a capacidade representativa de Bukowski, e sim, ao contrário, são justamente uma das formas que caracterizam sua estética.

A consciência de Chinaski sobre a situação e ambição ridículas dos escritores é, de certa maneira, a estratégia de Bukowski para distinguir sua personagem desse campo em seu próprio texto. Assim, não apenas nas ações e posicionamentos externos de Bukowski confrontaria seu campo, mas também no conteúdo interno da obra.

And I wanted to be a writer. Almost everybody was a writer. Not everybody thought they could be a dentist or an automobile mechanic but everybody knew they could be a writer. Of those fifty guys in the room, probably fifteen of them thought they were writers.<sup>140</sup>

Como vimos no primeiro capítulo, a queda dos discursos totalizantes e a fragmentação irreversível não significa, necessariamente, que não seja mais possível construir critérios de avaliação para a produção e conhecimento e para a avaliação do senso estético.

Na obra de Bukowski, no entanto, é a própria ausência destes mesmos critérios definidos que constituem o potencial crítico. Falando de um período posterior, podemos enxergar de que forma o trabalho de Bukowski está incluído nesse processo de fragmentação das narrativas e valores. Mas, ao debruçarmos sobre sua obra, percebemos o quanto, naquele período, sua forma literária ancorada na contradição funcionou como força de crítica aos valores instituídos e a um ambiente contracultural que ainda não parecia consciente do enfraquecimento de seus próprios discursos totalizantes.

O homem irônico, posteriormente identificado por Sennett, assim como a estética do *dirty realism*, posteriormente definida pela crítica, já apresenta seu arquétipo na figura de Henry Chinaski, o trabalhador braçal contraditório e sem perspectivas que condensa em sua narrativa sobre si e nos quadros de vida de seus coadjuvantes uma postura crítica aos ideais ilusórios do *american dream*.

---

<sup>140</sup> -Eu queria ser um escritor. Quase todos eram escritores. Nem todos pensavam que podiam ser dentistas ou mecânicos de automóvel, mas todos tinham a impressão de que poderiam ser escritores. Daqueles cinquenta caras na sala, provavelmente quinze achavam que eram escritores. | BUKOWSKI, Charles. **Factotum**. Black Sparrow Press, 1975, p.142.

Não defendemos aqui, claro, que Bukowski tenha sido um autor a frente do seu tempo, mas sim que sua experiência de vida como *blue collar* precarizado constituiu – como tema e como estética – uma maneira de se distinguir do seu campo literário, e que, essa jogada de Bukowski diante de seu campo, proporcionou uma evidência da mudança na forma como a sociedade norte-americana interpretava a si mesma.

Como colocaram Deleuze e Guattari<sup>141</sup>, Miller, Ginsberg e Kerouac fornecem uma literatura dos fluídos, de algo que se perde, falha, se mistura. Seus textos são sobre partir, romper limites, construir e viver delírios. Por outro lado, White<sup>142</sup> fala sobre a literatura existencialista de Camus e Sartre que enfrenta a História, o tempo, e formula personagens que são castigados pela construção de sentidos posteriores.

Se a literatura é processo e não simples expressão, é produção e não um mero reflexo social<sup>143</sup>, podemos considerar Bukowski como aquele que vê e produz a História como fluídos e delírios, como algo incapaz de agregar sentido aos homens, pois se mostra como uma máquina imparável, sem local para sonhos e esperanças. Em Nicolau (2008), temos Bukowski como imagem do *pesadelo americano*, e acreditamos que essa designação seja precisa para a trajetória de Chinaski nos romances de 1971 e 1975. Talvez não só uma crítica ao –modo de viver‖ americano, mas, como os existencialistas, à opressão (material e psicológica) da história (do tempo vivido, do massacre cotidiano).

A resistência ao cotidiano sem sonhos se dá justamente nas fugas – na resistência do corpo ao capital, ao estado, ao trabalho – e no estratagema do homem irônico, no *dirty realism*, que não se importa – ou parece não mais importar – em viver uma vida sem sentido e sem verdades onipotentes, deslizando fugazmente em seus fluxos contraditórios.

A literatura de Bukowski é parte constitutiva de sua sociedade: mostra-nos como os discursos totalizantes e coerentes não mais fazem sentido diante de uma realidade pulsante e contraditória. Mas, ao mesmo tempo, ao não apresentar um projeto político explícito e coerente, a literatura de Bukowski – a partir de seu processo de recepção e reconhecimento – foi um movimento do campo artístico em direção a uma nova forma de expressão caracterizada justamente pela estética contraditória, que se tornou desde então uma das formas hegemônicas de produção da crítica.

---

<sup>141</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 179.

<sup>142</sup> WHITE Hayden. O fardo da História. In: **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994, p.50-52.

<sup>143</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. op. cit., p. 180.

## CONCLUSÃO

Desde o *New Deal* de Roosevelt, os EUA construíram políticas de bem-estar que visavam o acesso a determinados direitos básicos por parte considerável da população. Ao saírem da II Guerra Mundial como potência líder do mundo capitalista, tal processo se fortaleceu, solidificando, a partir da produção em massa e da propaganda do *american way of life*, a imagem de uma sociedade próspera baseada na cidadania do consumo, na estabilidade econômica e no trabalho, como meios de prosperidade e distintividade em relação ao modelo estalinista soviético, entendido como cerceador da liberdade.

Nesse contexto de prosperidade material, houve melhorias significativas na vida da população trabalhadora se comparadas com as conjunturas de maior concentração de renda nos EUA das décadas de 1920 e 1930. Mesmo que muitos autores não concordem em usarmos os termos *social democracia* ou *estado de bem estar social*<sup>144</sup> para explicarmos a experiência norte-americana, reservando o conceito para a Europa ocidental, temos que ter em mente que as políticas públicas e o modo de produção deste período eram distintos daqueles que viriam a se hegemonizar pós-crise de 73.

Como a produção contemporânea tem reafirmado<sup>145</sup>, foi entre o pós-guerra e a crise e transformações dos anos 70 o período em que mais se conseguiu reduzir a desigualdade social nos EUA. No entanto, a histórica segregação racial, a criminalização dos gays e das drogas, discriminação da mulher e a discriminação contra imigrantes latinos criavam efeitos de subalternização social que demonstram que a prosperidade material e o pleno emprego (com dignidade) não estavam ao alcance de todos trabalhadores, mas daqueles que se submetiam a determinados protocolos masculinos, religiosos e raciais de aceitação social WASP.<sup>146</sup>

Estes *outsiders* viviam de empregos instáveis, muitas vezes não conseguiam garantir seus direitos e viviam em uma incerteza que causava danos a qualquer compromisso de submissão ao consenso social. Não por acaso, essa situação sociologicamente imposta de *outsider* em meio ao mito da *affluence society* criou bases – por sua contradição estrutural, exposta nos movimentos pelos direitos civis – para um tipo de reação literário-cultural na qual a condição de *outsider* se torna uma escolha de figuração de si como antítipo cultural e comportamental ao consenso WASP dos –trinta anos gloriosos.

<sup>144</sup> ESPING-ANDERSEN, Gosta. As três economias políticas do Welfare State. *Lua Nova*, n. 24, set, 1991, p.85-116.

<sup>145</sup> PIKETTY, Thomas. *O capital no século XXI*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

<sup>146</sup> HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

O movimento *beat* foi nessa direção, assim como Charles Bukowski, que pode ser entendido a partir de uma variação crítico-literária e de diferença sociológica em relação aos *beats* e às imagens e propostas mais reconhecidas da contracultura (hippies, LSD).

*Post Office* (1971) e *Factotum* (1975) são experimentos literários desmitificadores dos ideais fundadores do *american way of life*, particularmente aqueles referidos à *affluence society* dos -trinta anos gloriosos e sua pretensão de consenso de classe e prosperidade de consumo focado no modelo de classe média WASP de subúrbio como elemento de estabilização moral e social das instituições dos EUA, em contraponto ao comunismo do estado estalinista soviético da Guerra Fria.

No entanto, em outro sentido, mais centrado no campo referencial literário emergente dos *beats*, podemos dizer que tais obras de Charles Bukowski são igualmente desmistificadoras dos modelos narrativos e protagonistas *beats* de classe média, que propunham algum tipo de engajamento crítico-transcendente em relação à ordem social vigente da sociedade de consumo.

Para fazermos uma adequada história da crítica contida em *Post Office* e *Factotum*, também não poderíamos perder de vista que, no momento em que insurge a literatura *beat*, Bukowski é uma variação crítica desse campo literário e carrega também uma diferença sociológica: não vem de famílias letradas de classe média. Para se sustentar como escritor, Bukowski não pôde contar com a proteção material da família de classe média e onde emergiram os principais nomes da literatura *beat*.

Há, inclusive, uma já delineada diferença geracional: *Post Office* e *Factotum* não são produções literárias das décadas de 1950 e 1960, mas as histórias contadas sobre Chinaski se remetem à vida daqueles que sobreviviam à margem do estado (rooseveltiano) de bem estar. Como este foi gradativamente desmontado no exato momento em que *Post Office* e *Factotum* ganharam ressonância nos EUA, nas décadas de 1970 e 1980, as trajetórias de Chinaski deixaram de ter o efeito principal de apenas provocar (auto)crítica entre os leitores *hipsters* da literatura *beat* para provocar identificação de uma maioria anônima do *lixo branco* que vivia sob o regime de *corrosão do caráter* decorrente do crescimento das relações flexíveis de trabalho.

Como aprendemos com Jauss (1967), essa recepção tardia de Bukowski foi diretamente influenciada pela recepção anterior de sua obra, durante os longos anos em que foi publicado exclusivamente por revistas de baixa circulação, como vimos em Debritto (2013) e Sounes (1998). Sendo assim, sua imagem de marginal dos marginais solidificou-se no

imaginário do público e da crítica, como podemos encontrar nas resenhas e comentários de suas edições contemporâneas. O que defendemos aqui é que a estratégia literária de Bukowski, distinguindo-se do campo *beat*, foi a fabricação de um personagem/protagonista que simula sua experiência de vida marginal na literatura de modo que ela não funcione apenas como maneira de escapar de pressões e consensos sociais, mas sim como cotidiano massacrante e sem perspectivas de um trabalhador impossibilitado e incapaz de realizar o *sonho*.

Desta forma, buscamos localizar como a crítica de Bukowski (ao *american dream* e aos *beats*) se inseria no contexto de transformação social no qual seus textos foram publicados. Para isso, buscamos entender seu campo literário, compreendendo seu ambiente de circulação e valoração, enquanto lidávamos simultaneamente com o contexto e a forma literária, inseparáveis. Bukowski, como alertaram os teóricos do *dirty realism*, fabricou uma estética contraditória que, como vimos nessa dissertação, era uma das estratégias possíveis para uma produção literária crítica num contexto de fragmentação e corrosão de qualquer narrativa totalizante.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

### Fontes principais:

BUKOWSKI, Charles. **Post Office**. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1980 (1971).

BUKOWSKI, Charles. **Factotum**. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1975.

### Outras fontes consultadas:

BUKOWSKI, Charles. **Ham on Rye**. Harper Collins, New York: 2002 (1982).

BUKOWSKI, Charles. **Hollywood**. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994 (1989).

BUKOWSKI, Charles. **Notes of a Dirty Old Man**. San Francisco: City Lights Books, 2001 (1969).

BUKOWSKI, Charles. The Birth, Life, and Death of a Underground Newspaper. **Evergreen Review**. n. 70, 1969.

BUKOWSKI, Charles. **Women**. Santa Rosa: Black Sparrow Press: 2000 (1978)

BURROUGHS, William S. **Almoço Nu**. São Paulo: Circulo do Livro, 1986 (1959).

CASSADY, Neal. **O primeiro terço**. Porto Alegre: L&PM, 2007 (1971).

FANTE, John. **Pergunte ao pó**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 2005 (1939)

GINSBERG, Allen. **Howl and Other Poems**. San Francisco: City Lights, 1985 (1956).

KEROUAC, Jack. **Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation**. **Esquire Magazine**, 1958.

KEROUAC, Jack. **Beatific: The Origins of Beat Generation (1959)**. In CHARTERS, Ann. **The Portable Jack Kerouac**. Nova York: Penguin, 1995.

KEROUAC, Jack. **On the Road**. New York: Penguin Books, 1976 (1957).

KEROUAC, Jack. **Os Vagabundos Iluminados**. Porto Alegre: L&PM, 2010 (1958).

MILLER, Henry. **Trópico de câncer**. São Paulo: Edições Ibrasa, 1974 (1934).

### Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O historiador naif ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In; GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). **Estudos sobre a Escrita da História**. Rio de Janeiro: 7 letras, p.192-215, 2006.

ALMEIDA, Marcos Abreu Leitão de. **Uma geração em debate: beat ou beatnik?** Monografia, Departamento de História da PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2006.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ANKERSMIT, F. R. Historiografia e pós-modernismo. **Topói**, vol. 2, jan-jun, p. 113-135, 2001.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 15, p. 113-150, 2009.

AZEVEDO, Cecília. A santificação pelas obras: Experiências do protestantismo nos EUA. **Tempo**, n. 11, p.111-129, 2001.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História. I – Princípios e conceitos fundamentais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

BARROS, José D'Assunção. Os Annales e a história-problema – considerações sobre a importância da noção de história-problema para a identidade da Escola dos Annales. **História: Debates e Tendências** – v. 12, n. 2, jul-dez, p. 305-325, 2012.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história – Especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2001.

BIGNA, Daniel. **Life on the margins: the autobiographical fiction of Charles Bukowski**. Dissertação – School of Humanities and Social Sciences, University of New South Wales at the Australian Defence Force Academy, Sydney, 2005.

BECKER, Howard S.. **Outsiders. Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRADBURY, Malcolm; RULAND, Richard. **From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature**. Penguin Books, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUFFORD, Bill. Editorial. Granta 8: Dirty Realism. **Granta**, v.8, p. 1, 1983.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CALVÃO, Filipe; CHANCE, Kerry. Na ausência do campo metafísico: Entrevista com Marshall Sahlins. **Etnográfica**. vol.10, n.2, 2006, p. 385-394.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CEZAR, Temístocles. Hamlet Brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980). **História da Historiografia**, n. 17, p.440-461, 2015.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. M. (orgs). **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COELHO, Frederico Oliveira. Movimento Beat. In: SILVA, Francisco Carlos T. da. **Enciclopédia das Guerras e Revoluções do Século XX**. Rio de Janeiro: Campus, 2004.

DEBRITTO, Abel. **Charles Bukowski, King of Underground**. Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2013.

DEBRITTO, Abel. Writing into a Void: Charles Bukowski and the Little Magazines. **European Journal of American Studies**, vol. 7, n.1, 2012.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOBOZY, Tamas. In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum. **Modern Fiction Studies**, v. 47, n. 1, p. 43–68, 2001.

DOBOZY, Tamas. **Towards a Definition of Dirty Realism**. Tese. Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, 2000.

DOSSE, François. **A História em Migalhas**. Campinas, SP: Editora Universidade Estadual de Campinas, 1992.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Porto: Edições Afrontamento, 1978.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ESPING-ANDERSEN, Gosta. As três economias políticas do Welfare State. **Lua Nova**, n. 24, set, 1991, p.85-116.

FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla; DE LUCA, Tânia Regina. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. **Letras**, n. 37, Curitiba. p. 265-285, 1988.

FONTES, Izabel. **Escrita como itinerário existencial: autoficção e subjetividade no realismo sujo de Pedro Juan Gutiérrez**. Dissertação. UFPE, Recife, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola: 1996.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: . **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Literatura como objeto de desejo: quando as visões linguístico-gramatical e teórico-literária se encontram.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991.** São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

HOBBSAWN, Eric. **História Social do Jazz.** Editora Paz e Terra, 1990.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma – Teorias dialéticas da literatura no século XX.** São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo. Ed. Ática, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à crítica literária.** São Paulo: Editora Atica, 1994.

JENKINS, Keith. **A História Repensada.** São Paulo: Editora Contexto, 2001.

KUMAR, Krishan. **Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MARI, Marcelo; RUFINONI, Priscila Rossinetti (org.). **Ditadura, modernização conservadora e universidade: debates sobre um projeto de país.** Goiânia: Editora UFG, 2015.

MARX, Karl. Teses sobre Feuerbach. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NICOLAU, Marcelo da Costa. **O pesadelo americano.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2008.

OLIVEIRA ESTEVES, Lainister de. Literatura marginal americana: do épico confessional ao nihilismo erótico. **Viso– Cadernos de Estética.** N.9, 2010.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune.** Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação.** Pelotas, n. 14, p. 31-46, 2003.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PINSKY, Jaime. (org.). **História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI.** São Paulo: Contexto, 2011.

- PROST, Antoine. **Doze Lições sobre a História. Belo Horizonte:** Autêntica Editora, 2008.
- SCOTT, Joan W. History-writing as critique. In: JENKIS, Keith; MORGAN, Sue; MUNSLOW, Alun (org.). **Manifestos for History.** Londres; Nova York: Routledge, 2007.
- SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo.** Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SOUNES, Howard. **Bukowski: vida e loucuras de um velho safado.** São Paulo: Veneta, 2016.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STALLYBRAS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. **A Democracia na América.** São Paulo: Itália, 1987.
- VIANNA, Alexander Martins. A figuração dos (des)enlaces afetivos em quatro filmes norte-americanos da Era das Relações Flexíveis de Trabalho (1987-1993). **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, vol. 34, n. 2, 2012, p. 227-236.
- VIANNA, Alexander Martins. **Por que uma história social da cultura?** Disponível em: <[https://www.academia.edu/12036789/POR\\_QUE\\_UMA\\_HIST%C3%93RIA\\_SOCIAL\\_DA\\_CULTURA](https://www.academia.edu/12036789/POR_QUE_UMA_HIST%C3%93RIA_SOCIAL_DA_CULTURA)>. Acesso: 15/05/2017.
- VIMR, Kallisto J. **Genre and Gender in Charles Bukowski Notes of Dirty Old Man.** Dissertação – College of Graduate Studies, Cleveland State University, 2009.
- WHISTON, Paul. The Working Class Beats: a Marxist analysis of Beat Writing and Culture from the Fifties to the Seventies. **Sheffield Online Papers in Social Research**, vol. 2, 2000.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.** São Paulo: EDUSP, 1994.
- ZAGORIN, Perez. Historiografia e pós-modernismo: reconsiderações. **Topói**, vol. 2, jan-jun, p. 137-152, 2001.