



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

SAMUEL VELASCO

**O CONFLITO ENTRE A ÉTICA PROTESTANTE E O
TRADICIONALISMO LABORAL EM *POST OFFICE* E
FACTOTUM, DE CHARLES BUKOWSKI**

SAMUEL VELASCO

**O CONFLITO ENTRE A ÉTICA PROTESTANTE E O
TRADICIONALISMO LABORAL EM *POST OFFICE* E
FACTOTUM, DE CHARLES BUKOWSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Velasco, Samuel.

O Conflito entre a Ética Protestante e o Tradicionalismo Laboral em *Post Office e Factotum*, de Charles Bukowski / Samuel Velasco. - Londrina, 2019.
139 f.

Orientador: Marta Dantas.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, , 2019.

Inclui bibliografia.

1. Trabalho - Tese. 2. Tempo - Tese. 3. Literatura de Língua Inglesa - Tese. 4. Charles Bukowski - Tese. I. Dantas, Marta. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. . III. Título.

SAMUEL VELASCO

**O CONFLITO ENTRE A ÉTICA PROTESTANTE E O
TRADICIONALISMO LABORAL EM *POST OFFICE E FACTOTUM*, DE
CHARLES BUKOWSKI**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Bieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Rogerio Ivano
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 16 de abril de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio e palavras de incentivo no transcorrer do meu trajeto na Universidade.

Em especial, agradeço à minha orientadora, Marta Dantas da Silva, por ter acreditado no potencial de minha pesquisa, e por transmitir seu olhar diferenciado sobre Arte e Literatura com conhecimento de causa.

Sou grato aos professores Ângela Lamas Rodrigues, Bárbara Cristina Marques, Diego Emanuel Giménez Celano, Frederico Augusto Garcia Fernandes, Laura Taddei Brandini, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, pelas aulas bem elaboradas e esclarecedoras.

Agradeço aos professores Miguel Heitor Braga Vieira e Rogério Ivano pelos apontamentos durante o Exame de Qualificação, os quais foram essenciais para a continuidade da pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES — pela bolsa concedida.

Por fim, agradeço a todos os funcionários — trabalhadores de todos os setores — que fazem a Universidade Estadual de Londrina e o Programa de Pós-Graduação em Letras possível.

VELASCO, Samuel. **O Conflito entre a Ética Protestante e o Tradicionalismo Laboral em *Post Office* e *Factotum*, de Charles Bukowski**. 2019. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

A presente dissertação trata das relações de trabalho nos dois primeiros romances autobiográficos de Charles Bukowski, *Factotum* (2002a) e *Post Office* (2002b), com foco no antagonismo do protagonista à ética protestante do trabalho, e em como sua estratégia de resistência se desenrola no mundo ficcional construído por Bukowski. Primeiramente, nos propusemos a fazer um levantamento da fortuna crítica e condensar as leituras prévias dos críticos. Ao longo da revisão da fortuna crítica, concluímos que Bukowski era um *outsider* literário, e ainda que ele seja comumente associado aos *beats*, compartilhava com eles apenas interseções eventuais. Bukowski compôs dois romances cujas narrativas se centram no questionamento do caráter libertador do trabalho cronometrado, representado como hostil à autorrealização humana e como um dreno de vitalidade libidinal. A partir das reflexões de Ricoeur sobre o tempo e a narrativa, o objeto literário foi abordado como possuidor de um passado histórico próprio (diegético), distinto do passado da História (extradiegético). A superposição de períodos históricos foi explorada pelo autor em ambos os romances, o que sugere que Bukowski “inventava” muito mais em seus escritos do que a maioria dos críticos lhe dá crédito, manifestando que o universo imaginado tinha precedência sobre o critério de verossimilhança. Propõe-se nesta dissertação que o personagem Chinaski, embora seja um “substituto do autor”, é um tanto distinto do escritor, e, talvez, em parte baseado no *Bartleby* de Herman Melville. Também é proposto que a resistência desorganizada e individualista de Chinaski à subsunção pelo trabalho sob o capitalismo encontra sua força no questionamento do trabalho-cronometrado, fazendo um argumento subjacente em prol do trabalho orientado por tarefas (*task-oriented*), centrado em necessidades humanas, nas quais o valor de uso tem precedência sobre valor de troca, i.e., o qualitativo sobre o quantitativo. Essa visão pré-moderna de compasso de trabalho, justaposta ao cenário urbano de Los Angeles, causa a impressão que um anti-herói contracultural “pós-moderno” surgiu com o personagem Chinaski; questionamos essa noção, e propomos que a crítica de Chinaski implica na valorização dos ritmos de vida do passado, recorrendo aos valores do tradicionalismo laboral para buscar por sua liberdade sob o capitalismo industrial, o que ele aparentemente consegue ao se tornar escritor em tempo integral, trabalhando de modo parecido ao Verlagssystem.

Palavras-chave: Ética protestante. tradicionalismo laboral. trabalho orientado por tarefas. Charles Bukowski. Ficção Americana.

VELASCO, Samuel. **The Conflict between the Protestant Ethics and Labor Traditionalism in Charles Bukowski's Post Office and Factotum**. 2019. 139 p. Dissertation (Master's in Literary Studies) — State University of Londrina, Londrina, 2019.

ABSTRACT

The present dissertation deals with the subject of labor relations in Charles Bukowski's autobiographical novels *Factotum* (2002a) and *Post Office* (2002b), focusing on the protagonist's antagonism towards the protestant work ethic, and how his strategy of resistance plays out in the fictional world built by Bukowski. Firstly, we set out to survey the literature and to summarize the findings of previous critics. Throughout the literature review, we concluded that Bukowski was a literary outsider, and although he is commonly associated with the beat writers, he shared only fortuitous intersections with them. Bukowski composed two novels whose narratives are centered on the questioning of the liberating character of timed-labor, depicted as hostile to human self-realization and as a drain of libidinal vitality. Stemming from Ricoeur's reflections on time and narrative, the literary object was approached as having a historical past of its own (diegetic), unlike History's past (extradiegetic). Superposition of time periods in both novels were explored by the author, suggesting that Bukowski fictionalized far more in his novels than most critics give him credit for, meaning that the imagined universe took precedence over the verisimilitude criteria. It is proposed in this dissertation that the character Chinaski, albeit an author-surrogate, is somewhat distinct from the author himself, and, perhaps partly based on Herman Melville's *Bartleby*. It is also proposed that Chinaski's unorganized, individualistic resistance to being subdued by work under capitalism finds its strength on the questioning of timed-labor, and the underlying argument for task-oriented, work centered in human necessities in which use-value takes precedence over exchange-value, i.e., qualitative over quantitative. This pre-modern take on the rhythm of work, juxtaposed to the urban setting of Los Angeles gives the impression that a "post-modern" countercultural anti-hero emerged in the figure of Chinaski; we question this notion and propose that Chinaski's critique implies the appreciation of rhythms of living from the past, resorting to the values of labor traditionalism to pursue his freedom under industrial capitalism, which he apparently achieves by becoming a full-time writer working in a manner akin to the *Verlagssystem*.

Keywords: Protestant ethic. Labor traditionalism. Task-oriented work. Charles Bukowski. American fiction.

SUMÁRIO

1	Introdução	07
1.1	O <i>corpus</i> e sua justificativa teórica	09
1.2	Método de leitura e análise	14
2	Panorama da Fortuna Crítica Sobre Charles Bukowski.....	18
3	<i>Post Office</i>: o primeiro romance autobiográfico de Bukowski	31
3.1	A representação do trabalho como negação da vida	37
3.2	A intermissão da temporalidade do interior americano no trajeto do anti-herói	46
3.3	O trajeto do autoritarismo para o totalitarismo.....	53
3.4	A onipresença do trabalho.....	75
4	A ética do não-trabalho de Chinaski e a valorização da vocação em <i>Factotum</i> (<i>Berufung</i>)	80
4.1	Chinaski, anti-herói “pós-moderno” ou “pré-moderno”?.....	87
4.2	As formas de trabalho “tradicionalistas” e anti-racionalização da produção	90
4.3	A intermissão do tempo do prazer no “lugar ameno”	101
5	Arqueologia do personagem Chinaski a partir de <i>Bartleby e</i> <i>Wellingborough</i> de Melville	116
	Considerações Finais	130
	REFERÊNCIAS.....	133
	Anexo	139

1. Introdução

Charles Bukowski foi um escritor nascido na Alemanha no período entreguerras, filho de mãe alemã e pai americano. O nome de batismo do autor era Heinrich Karl Bukowski e, posteriormente, quando da emigração para os Estados Unidos, foi anglicizado como Henry Charles Bukowski. Ao escolher o seu pseudônimo, Bukowski extirpou seu primeiro nome, pelo qual nutria antipatia por ser o nome usado por seus pais para repreendê-lo¹, mantendo, assim, a versão abreviada “Charles Bukowski” e transferindo o nome renegado para o protagonista de quase todos seus romances, Henry Chinaski, assim como o sobrenome de sonoridade polonesa (Bukowski/Chinaski).

Sua família se mudou para os Estados Unidos ainda em sua infância, a qual passaria sob os efeitos da Grande Depressão de 1929. Apesar de ser conhecido sobretudo por seus romances, durante a maior parte de sua vida Bukowski privilegiou a prosa breve e o poema de forma livre. Durante sua carreira de cerca de meio século, Bukowski também trabalhou como colunista da imprensa *underground* de Los Angeles, foi pintor, ilustrador e roteirista, além de uma infinidade de outras ocupações, mencionadas em profusão ao longo de suas obras.

Esta pesquisa tem por objeto investigar as relações de trabalho em *Factotum* (2002a) e *Post Office* (2002b). A escolha de ambos os romances se justifica pelo fato de a trajetória iniciada pelo narrador-protagonista em *Factotum* só findar em *Post Office*, quando ele consegue se consolidar como escritor em tempo integral, desvinculando-se simultaneamente do nomadismo laboral de *Factotum* e da sedentarização de *Post Office*. O recorte foi escolhido não apenas por ser o trabalho o problema central dos romances, mas também por constituir campo de estudo com afinidade à minha área de formação, a Sociologia.

Dos seis romances escritos por Bukowski, cinco têm como protagonista o anti-herói Henry “Hank” Chinaski. São eles, em ordem de publicação: *Post Office* (1971), *Factotum* (1975), *Women* (1978), *Ham on Rye* (1982) e *Hollywood* (1989). O tempo da diegese dos romances não segue a ordem de publicação. *Post Office* situa o tempo da diegese (universo ficcional) nos anos que antecedem, imediatamente, o

¹ Em entrevista concedida em 1980 Bukowski deixa claro que não gostava do nome “Henry”, e sua aversão está relacionado com o som da voz dos pais ao chamá-lo (PIVANO, 2000, p. 75-76).

ano de composição do romance, abrangendo o período que da vida adulta à meia-idade do protagonista Chinaski.

A periodização histórica não é demarcada claramente no mundo ficcional, apesar de ser possível associar eventos do romance à vida do autor, o que estabeleceria o início do romance em 1952, e seu fim em 1970. Elementos puramente textuais, no entanto, não permitem inferir este lapso temporal com precisão.

Já *Ham on Rye*, publicado onze anos depois de *Post Office*, parte do nascimento do personagem (meados dos anos 20) até o ataque a *Pearl Harbor* pelos japoneses em dezembro de 1941², evento que impulsionou a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial. *Factotum*, escrito entre 1971 e 1975, cobre o período de jovem adulto de Chinaski, com a Segunda Guerra Mundial de pano de fundo, até, presumivelmente, o ano de 1952. *Women*, por sua vez, tem maior paralelismo entre o tempo da história e o tempo da escrita, praticamente simultâneos: é o escritor já famoso escrevendo sobre um protagonista *também* famoso e escritor. *Hollywood*, publicado em 1989, tem como tema os percalços da escrita de um roteiro até sua transformação em filme na “Cidade dos Sonhos” (Los Angeles), e é o livro com mais menções a figuras públicas, todos com nomes disfarçados, caracterizando um “romance com chave”³, cuja passagem de tempo na diegese envolve os anos que antecedem à publicação. O sexto romance, o menos autobiográfico, tem o personagem Chinaski como um mero coadjuvante, e seu tema principal é a morte. Foi composto quando o escritor estava com leucemia e publicado postumamente.

² *Ham on Rye* é um romance mais reflexivo, introspectivo, talvez devido ao distanciamento entre o tempo da escrita e o tempo narrado. Franklin (2013, p. 57) observa que *Post Office*, por sua vez, teria sido um trabalho de escrita catártico, por lidar com memórias “frescas”, dos anos anteriores à publicação do romance.

³ Romance com chave, *roman à clef* ou *Schlüsselroman* é caracterizado por ser uma história ficcional que modifica nomes de personagens “reais”, dos quais se pressupõe que o leitor seja capaz de identificar, com variados níveis de esforço (CUDDON, 2013, p. 407). No caso de *Hollywood*, a intertextualidade dá-se entre o romance e a indústria do cinema, através dos “textos” divulgados pelas mídias.

1.1 O *corpus* e sua justificativa teórica

Dos cinco romances que têm Chinaski como protagonista, dois se destacam por problematizar a relação do protagonista com as condições de trabalho, *Post Office* e *Factotum*, os quais compõem o *corpus* desta dissertação. Ambos foram escritos em meio a profundas mudanças na organização do mundo do trabalho nos EUA.

Em *Post Office*, o tempo da diegese coincide com a temporalidade das mudanças do ordenamento do trabalho dos anos 50 e 60; já em *Factotum*, o tempo da diegese se relaciona com a alta demanda por mão de obra e com o incremento da produção fabril durante a Segunda Guerra Mundial. Não igualamos “diegese” com “história”, mas com universo ficcional, dentro da conceptualização de Genette (1983, p. 13):

[...] a palavra diegese, particularmente proposta como equivalente de história, não estava isenta de uma confusão que eu tentei corrigir desde então. [...] a diegese não é a história, mas o universo onde acontece, no sentido um pouco... restrito (e todo relativo) onde dizemos que Stendhal não está no mesmo universo que Fabrice. Portanto, não é necessário, como é feito hoje com muita frequência, substituir a diegese e a história, ainda que, por uma razão óbvia, o adjetivo diegético seja gradualmente imposto como substituto de uma "história" que resulta em confusão ainda mais onerosa.⁴

Ambos os romances questionam a utilidade do trabalho em si, sempre ficcionalizado como uma *intrusão* que impedia a realização da “vocação” (*calling*) do indivíduo: o trabalho realizado para outrem dentro de uma estrutura de trabalho cronometrado (*timed labor*)⁵, o qual envolve extração de *mais valia*, e seria

⁴ “[...] mot diégèse, particulièrement proposé comme équivalent d’histoire, n’était pas exempt d’une confusion que j’ai tenté de corriger depuis. [...] la diégèse n’est donc pas l’histoire, mais l’univers où ele advient, au sens un peu... restreint (et tout relatif) où l’on dit que Stendhal n’est pas dans le même univers que Fabrice. Il ne faut donc pas, comme on le fait aujourd’hui trop souvent, substituer diégèse et histoire, même si, pour une raison évidente, l’adjectif diégétique s’impose peu à peu comme substitut d’un « historique » qui entraînerait une confusion encore plus onéreuse.” (GENETTE, 1983 p. 13)

⁵ Por *timed labor* entende-se o trabalho que deve ser realizado a despeito de sua produtividade (tem por princípio sua execução independente de resultados), ou seja, o oposto do trabalho orientado por tarefas, que é ditado pela necessidade percebida pelo trabalho e pela demanda social, característico de formas “pré-capitalistas” de organização econômica (*task-oriented*, c.f. THOMPSON, 1967, p. 60)

necessariamente uma espoliação da vida. Ao mesmo tempo, o narrador-protagonista insinua – com seu desprezo pelas classes médias e ociosas – que esta mesma espoliação seria responsável pela criação de uma arte que fala às classes exploradas, uma arte não subsumida pelas estruturas de poder (marginal), atitude análoga ao posicionamento de Hunter S. Thompson, escritor contemporâneo do autor:

A péssima situação econômica e a vida sem garantias são vistas por ele como uma espécie de martírio necessário para alcançar o status do genuíno escritor americano. Essa postura, que se pode chamar de um "orgulhoso derrotismo", evidencia-se principalmente em suas cartas desta época. (PINEZI, 2011, p. 19)

Diante de tal posicionamento perante o universo do trabalho, esta dissertação conjectura que, antes de efetuar uma crítica anticapitalista e pró-socialismo, Bukowski, com sua negação de qualquer trabalho que não partisse da “necessidade percebida”, fazia primordialmente um recuo romântico a um passado de resistência à ética protestante do trabalho, o que leva Russell Harrison (1994, p. 14), o primeiro crítico a fazer uma extensa análise de Bukowski, a considerar Bukowski o “anti-Benjamin Franklin”, devido a sua abnegação ao Sonho Americano. O trabalho a partir da “necessidade percebida”, antítese do ordenamento do tempo da ética protestante, e claramente preferido por Chinaski, está, para Thompson (1967, p. 60), relacionado ao trabalho executado sem cronometragem:

Três pontos podem ser propostos sobre a orientação por tarefa. Primeiro, há um sentido em que é mais humanamente compreensível que o trabalho cronometrado. O camponês ou operário parece atentar para o que é uma necessidade percebida. Segundo, uma comunidade na qual a orientação por tarefas é corrente parece mostrar menor demarcação entre "trabalho" e "vida". O intercuro social e o trabalho se misturam — o dia de trabalho se alonga ou se contrai de acordo com a tarefa — e não há grande senso de conflito entre o trabalho e a "passagem do tempo do dia". Terceiro, para os homens acostumados ao trabalho cronometrado pelo relógio, essa atitude em relação ao trabalho parece ser um desperdício e com falta de urgência.⁶

⁶ “Three points may be proposed about task-orientation. First, there is a sense in which it is more humanly comprehensible than timed labour. The peasant or labourer appears to attend upon what is an observed necessity. Second, a community in which task-orientation is common appears to show

Mesmo reconhecendo em Bukowski a negação da ética protestante do trabalho, personificada nos EUA por Benjamin Franklin, Russell Harrison (1994) não cita Max Weber sequer uma vez em seu maior trabalho crítico sobre Bukowski, *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*. O crítico associa o desdém de Bukowski à exploração no mundo do trabalho com um posicionamento progressista típico, sem aventar a possibilidade de que o autor em questão poderia, ao contrário, ser simpático, ao menos parcialmente, a atitudes com relação ao trabalho anteriores à consolidação do capitalismo industrial, ou seja, do retorno a um passado lúdico e idealizado, característico de um romantismo político, o qual, como elabora Löwy (2008), não é apenas uma escola literária:

Romantismo não é, somente, uma escola literária do início do século XIX — como se pode, ainda, ler em vários manuais — mas uma das principais formas da cultura moderna. [...] Pode ser definido como uma revolta contra a sociedade capitalista moderna, em nome de valores sociais e culturais do passado, pré-modernos, e um protesto contra o desencantamento moderno do mundo, a dissolução individualista/competitiva das comunidades humanas, e o triunfo da mecanização, mercantilização, reificação e quantificação. (LÖWY, 2008, p. 94; Tradução de Celuy Roberta Hundzinski)⁷

Simultaneamente à valorização do trabalho que é executado “quando necessário” em conformidade com ritmos pré-capitalistas de trabalho (*task-oriented*; orientado por tarefas), Chinaski aprecia a *calling* (vocação) do indivíduo — um valor tipicamente calvinista — e o modo de trabalho conhecido como *Verlagssystem*⁸ (WEBER, 2004, p. 58), que funciona a partir da descentralização do trabalho e da

least demarcation between ‘work’ and ‘life’. Social intercourse and labour are intermingled — the working-day lengthens or contracts according to the task — and there is no great sense of conflict between labour and ‘passing the time of day’. Third, to men accustomed to labour timed by the clock, this attitude to labour appears to be wasteful and lacking in urgency.” (THOMPSON, 1967, p. 60)

⁷ « Le romantisme n’est pas seulement une école littéraire du début du XIXe siècle — comme on peut encore lire dans nombre de manuels — mais une des principales formes de la culture moderne. [...] On peut le définir comme une révolte contre la société capitaliste moderne, au nom de valeurs sociales et culturelles du passé, pré-modernes, et une protestation contre le désenchantement moderne du monde, la dissolution individualiste/compétitive des communautés humaines, et le triomphe de la mécanisation, mercantilisation, réification et quantification. » (LÖWY, 2008, p. 94)

⁸ Curiosamente, *Verlag* em alemão significa “editora” e, para o personagem Chinaski, sua efetiva libertação das agruras do ‘*day job*’ só se concretiza quando seu primeiro romance é publicado pela editora *Black Sparrow*, justamente através do *Verlagssystem*.

manutenção de relativa autonomia do produtor em sua casa, além de menor cisão entre vida e tempo livre.

Esse posicionamento desfavorável ao culto ao trabalho típico da ética protestante pode ser sintetizado pela expressão “ética católica do trabalho”, a qual, por sua vez, só pode ser depreendida a partir de uma leitura do subtexto da obra seminal de Max Weber (2004), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* como argumentou Michael Löwy (2016, p. 53):

Max Weber não fez uma avaliação sistemática das relações entre o catolicismo e o *ethos* capitalista, mas há um “subtexto” evidente, um contra-argumento não escrito construído na própria estrutura de *A ética protestante*: a Igreja Católica é um ambiente muito menos favorável — se não completamente hostil — ao desenvolvimento do capitalismo que as seitas calvinistas e metodistas. (grifo do autor)

Se Bukowski constrói um *ethos* ficcional em todos seus romances de oposição à ética calvinista, alinha-se ao seu contrário, ou seja, à “ética católica”, o que não significa afirmar que isso implique uma conotação religiosa consciente por parte do escritor. Embora Harrison (1994, p. 130) reconheça neste *ethos* uma confluência com argumentos sobre o trabalho de Marcuse (HARRISON, 1994, p. 130), apenas recorrendo ao pensamento de Michael Löwy (2008, p. 1; 30) se torna possível aventar a possibilidade de que este é um posicionamento “romântico”, visto que Marcuse é enquadrado entre os “revolucionários românticos” pelo autor (LÖWY, 2008, p. 1).

Por meio do estudo dos dois romances, pretendemos apresentar uma ética da recusa do trabalho – e também de abdicação às recompensas prometidas àqueles que participam de sua ritualística – que, ao abdicar sem qualquer ressalva ao *Sonho Americano* em plena Era do Ouro do Capitalismo, consolida o protagonista Chinaski como um herético do capitalismo, a mais cultural das religiões: “O capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extrema que jamais tenha existido.” (BENJAMIN, 2011, p. 5).

Convém ressaltar que o universo do trabalho nos romances é um *universo inventado*, i.e., um mundo regido por regras do escopo do literário, e não um espelho

das relações sociais encontradas no extraliterário⁹, ou um “fato documentário” tal qual explicado por Ricoeur (RICOEUR, 2010b, p. 332). Tanto é assim que *Factotum*, embora se passe dos anos 40 aos 50, narra situações de desemprego que só se tornariam lugar-comum nos anos 70 (BREWER, 1997, p. 23), ou seja, quando o romance foi escrito, em claro contraste com o contexto histórico “real” de pleno emprego nos EUA durante a Segunda Guerra Mundial.

⁹ Terry Eagleton (2011, p. 37) corrobora esta distinção, ao pontuar que as observações de Engels: “sugerem que arte tem uma relação mais complexa com a ideologia do que o direito ou a teoria política, que incorporam de forma mais transparente os interesses da classe dominante”. Eagleton quer dizer que a arte não necessariamente reflete as condições de dominação da sociedade nas quais são produzidas, ao contrário, por exemplo, do direito.

1.1 Método de leitura e análise

Dada a centralidade do trabalho nos romances *Post Office* e *Factotum*, o recurso à teoria de outras disciplinas torna-se inevitável, com o cuidado, contudo, de não fazer com o que o texto literário seja subsumido pela teoria, como argumenta Fabio Durão (2016, p. 106):

[...] lê-se determinada obra não para descobrir o que ela tem de interessante a dizer por si mesma, mas como uma oportunidade para exibição da teoria. Em outras palavras, o texto converte-se em uma desculpa para o exercício teórico: ele transforma-se em um *exemplo* da teoria. O processo interpretativo fica assim extremamente comprometido, porque o que de fato ocorre neste caso é tão somente uma dinâmica de reconhecimento na obra de conteúdos *que já estão na teoria*. Se a interpretação pode ser vista como fazendo uma pergunta ao texto, a das teorias seria monótona, repetindo sempre “o que você tem a dizer dos meus conceitos?” (grifo do autor)

Ou seja, é imperioso fazer com que as obras “falem a partir de si” (DURÃO, 2016, p. 106), sem, contudo, deixar de recorrer à teoria para elucidar questões da obra, visto que a obra não existe em um vácuo¹⁰ e dialoga com os mais diversos temas de áreas de conhecimento distintas. Um exemplo disto é o *instinto de classe* descrito por Althusser e o conceito de *habitus* de Bourdieu: ambos permeiam os romances de Bukowski, que lidam com a recusa da excessiva intelectualidade, valorizando assim o conhecimento “instintivo”, e também com os costumes de classe, que são “transplantados” mesmo quando da ascensão social de Chinaski, que não deixa de se comportar como um proletário bebedor no meio social das estrelas de *Hollywood* e, em *Factotum*, é visto, às vezes, com desconfiança por outros trabalhadores *blue collar*¹¹, por ter frequentado a universidade (neste caso o

¹⁰ “Ora, a obra jamais se limita ao objeto pintado, esculpido ou narrado; assim como só percebemos as coisas sobre o fundo do mundo, também os objetos representados pela arte aparecem sobre o fundo do universo.” (SARTRE, 2004, p. 47)

¹¹ A expressão *blue collar* denota a preferência entre trabalhadores manuais por cores escuras no ambiente de trabalho (WICKMAN, 2012, p. 1). O *white collar*, ao contrário, é justamente o trabalhador que por trabalhar em um escritório ou no setor de serviços, tem menos chance de sujar a roupa. A expressão foi consolidada no vocábulo dos EUA em 1919 pelo escritor socialista Upton Sinclair (SINCLAIR, 1919, p. 1)

conceito de *habitus* auxilia no processo interpretativo sem se tornar uma imposição teórica ao literário).

Durão constrói um caso favorável à precedência do texto sobre a teoria, e um exemplo prático deste método consiste em tentar fazer uma leitura “psicologista” dos romances *Post Office* e *Factotum*, que resultaria em interpretações espúrias. Se o tema central é o trabalho, qualquer leitura focada apenas na psique do protagonista amplifica o campo da vontade individual, o que não faz sentido em romances nos quais o trabalho é apresentado como uma imposição social que não só inviabiliza a individualidade — ao apresentar o protagonista como só mais uma peça na divisão social do trabalho —, como propõe como recuperação de sua individualidade justamente a recusa da participação neste papel.

Ou seja, a obra, em sua coerência interna, nega qualquer possibilidade de redenção do trabalho perante o indivíduo (é uma instituição que sempre consome os seres humanos). Trabalho e indivíduo são tratados como incomensuráveis, tornando imprópria uma leitura que não trate o trabalho como experiência coletiva, o que caracterizaria um caso de imposição da teoria sobre o literário, tal qual descrito por Durão. Assim sendo, o argumento contrário pode ser feito: ao se tratar do tema do trabalho, teorias que lidam com seu aspecto inerentemente coletivo se adaptam mais organicamente ao tema. Todavia, isso não significa que uma abordagem “psicologista” seja inviável, caso o tratamento dado ao assunto pelo escritor requeira uma “leitura psicológica”: nada impede que um escritor faça em literatura o que seria considerado um “erro” em sociologia. Neste caso, esta leitura seria adequada, por exemplo, no caso do romance *Fome* de Knut Hamsun¹², que foca no sofrimento interno do protagonista, em contraste com Chinaski, o qual reconhece as agruras do trabalho como algo fora de si, no campo do social, o que, segundo Terry Eagleton (2011, p. 64), caracteriza o feito de um indivíduo excepcional:

Os grandes escritores são aqueles indivíduos excepcionais que conseguem transpor para a arte a visão de mundo da classe ou do grupo a que pertencem, e que fazem isso de uma forma peculiarmente unificada e transparente (mesmo que não necessariamente consciente).

¹² Escritor norueguês que escreveu entre 1877 e 1949. Publicou *Fome* (título original *Sult*) em 1890. Hamsun é mencionado duas vezes no romance *Women* e presumivelmente influenciou Bukowski (o protagonista Chinaski considerava Knut Hamsun um grande romancista).

Ainda no âmbito do diálogo entre teoria e o *corpus*, Jonathan Culler (2016, p. 84-85) evidencia como a “importação” de conceitos, categorias, noções e métodos de outras disciplinas enriquecem os estudos literários, ao argumentar que:

As investigações de outras áreas ofereceram recursos poderosos para repensar a literatura e o estudo literário, levantando questões não apenas sobre o funcionamento da linguagem e da significação em geral, mas também sobre uma série de outros tópicos. Afinal de contas, a literatura aborda praticamente todos os temas que existem, então os intelectuais, tão logo livres de uma história literária que não fazia justiça às obras literárias, perceberam-se capazes de recorrer às mais empolgantes e interessantes teorizações dos diferentes tipos de materiais por eles encontrados na literatura.

O autor acrescenta ainda que “a teoria possibilitou o enriquecimento geral das ciências humanas e um pensamento mais correto sobre todos os tipos de assuntos nos textos” (CULLER, 2016, p. 85). Culler (1997) demonstra entusiasmo com o “trânsito” de conhecimentos de outras áreas para o estudo de literatura, um processo que, para ele, é característico da teorização: é justamente ao se tornar generalizável a mais de uma área que a investigação “se torna” teoria (CULLER, 1997, p. 4). O mesmo argumento é defendido por Culler em *Theory Now and Again* (2011, p. 230), ao qual ele acrescenta o principal objetivo desse procedimento:

Teoria, então, tem sido desde o início, interdisciplinar, mesmo que as pessoas tenham feito algo valer como teoria através de uma aproximação ao seu próprio espaço disciplinar, promovendo adequações, distensões e até mesmo expansões convenientes. Nos estudos literários, a teoria foi usada inicialmente para pensar sobre a natureza da empreitada crítica e para produzir novas leituras de obras literárias. (grifo nosso)¹³

Por conseguinte, a justificativa do recurso às outras áreas como método, em última instância, reside no resultado positivo destes intentos: a produção de leituras inéditas. No caso do *corpus* e sua relação com a literatura em geral, o tema “trabalho” requer um tratamento historicizado, ou seja, o reconhecimento de que

¹³ “Theory, then, has been from the outset interdisciplinary, even though people made something count as theory by bringing it into their own disciplinary space, which accordingly was altered, expanded, even distended. In literary studies, theory was first deployed for thinking about the nature of the critical enterprise and for *producing new readings of literary works*.” (CULLER, 2011, p. 230, grifo nosso)

“trabalho” descrito e narrado em um livro composto no contexto do século XX não significa a mesma coisa que o “trabalho” em um romance pré-capitalista.

A necessidade de historicizar a abordagem não implica, todavia, ignorar a relativa autonomia das relações de trabalho no âmbito do *corpus*, pois, como previamente exposto, nem sempre essas relações seguem as “regras” da história ou da teoria, e seria temerário manter o texto literário constricto às amarras dos conceitos, em especial porque não é objetivo da literatura, de forma geral, produzir conhecimento científico sobre a realidade, como argumentou Eagleton (2011, p. 39):

[...] conhecimento científico — o tipo de conhecimento que nos é proporcionado por O capital de Marx em contraste com Hard Times [Tempos Difíceis] de Dickens. A diferença entre ciência e arte não é que elas lidam com objetos de estudo diferentes, mas que lidam com os mesmos objetos de forma diferente. A ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a experiência dessa situação, que é equivalente à ideologia. (grifo do autor)

Sendo assim, ao investigar os romances, o objetivo não será confrontar os fenômenos identificados no mundo ficcional e com sua definição científica/sociológica, mas compreendê-los dentro de uma experiência que é primordialmente literária, regida por regras imanentes à diegese, como argumentou Adorno (2003, p. 67):

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras e até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem que ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição das mesmas. (grifo nosso)

A imanência da análise pressupõe evitar a imposição de posicionamentos do autor sobre os caminhos do romance, e, ao mesmo tempo, buscar a partir da “intuição” da obra (ADORNO, 2003, p. 67), os conceitos, e comparar como eles ultrapassam ou seguem a sociedade na qual a obra foi escrita.

2. Panorama da Fortuna Crítica sobre Charles Bukowski

Dentre as inúmeras leituras críticas da obra de Charles Bukowski, algumas leituras, em particular da sua prosa longa, têm se solidificado, dentre elas: a intercambialidade entre o autor “em si” e o narrador autodiegético¹⁴ de seus romances autobiográficos, Henry Chinaski, e a pressuposição de que as histórias de seus romances são ou uma “subjativação” de processos históricos reais. Para Rhodes, Bukowski teria simplesmente subjetivado uma experiência coletiva, a partir do mínimo denominador comum que distingue o ser humano, que é a atividade laboral, produzindo romances praticamente documentais (RHODES, 2009, p. 398). Outra leitura relevante consiste na proposição de Dobozy de Bukowski criou uma prosa centrada em um narrador-protagonista que teria absorvido as contradições da “sociedade pós-industrial” (DOBOZY, 2000, p. 394), e uma ficção realista que questiona o dispêndio de força de trabalho como a motriz de geração de valor no capitalismo (HARRISON, 1994, p. 130).

Dentre eles, Russell Harrison¹⁵ é o pioneiro. Publicou em 1994 — ano da morte de Bukowski — o primeiro trabalho crítico que apresenta uma análise extensa da obra do autor, intitulado *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski* (1994). A até então omissão da crítica acadêmica com relação ao conjunto da obra de Bukowski intrigava a Harrison (1994, p. 11), o qual questionou já no prefácio do livro o distanciamento da academia em relação à literatura não apenas dita popular, mas cuja inspiração é a vivência do mundo do trabalho:

[...] uma séria resposta da crítica acadêmica lhe foi negada nos Estados Unidos e essa omissão não é o aspecto menos intrigante desse escritor tipicamente americano (vários ensaios neste livro revelam o quão verdadeiramente seu trabalho reflete a sociedade

¹⁴ Narrador autodiegético “designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.” (REIS e LOPES, 1988, p. 118)

¹⁵ Russell Harrison é autor de *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*, *Patricia Highsmith*, e *Thomas Bernhard's Comic Materialism: Class, Art, and Socialism in Post-War Austria*, além de numerosos artigos e resenhas, a maior parte sobre a relação entre labor e literatura. É professor do Departamento de Inglês da *Hofstra University* e faz parte do grupo de pesquisa em *Labor Studies* na mesma universidade.

americana), e a falta de uma recepção crítica nos EUA é ainda mais estarrecedora.¹⁶

Neste livro, Harrison ainda não oferece uma resposta definitiva para explicar a resistência dos críticos americanos com relação à temática do trabalho, porém, em artigo publicado em 2008, elabora mais esse ponto, recorrendo à explicação do crítico canadense Tom Wayman (*apud* HARRISON, 2008, p. 26), citado verbatim:

‘Pode ser que as raízes do desinteresse da academia no trabalho diário como um assunto central e importante estejam na história dos estudos universitários. A pesquisa acadêmica e a discussão, especialmente nas humanidades, remontam a uma tradição eclesiástica que considerava fontes externas ao mundo secular como origens da sabedoria. De fato, quanto mais um problema era distanciado da experiência cotidiana, mais parecia falar da fonte divina de conhecimento’.

Para Harrison (2008), o silêncio dos críticos era consequência da temática prevalente da obra bukowskiana¹⁷: as relações de classe social, em especial o antagonismo entre empregadores e empregados, a crítica ao “Sonho Americano” e a análise crítica do trabalho (HARRISON, 2000, p. 11). Além deste motivo, Harrison sugere que Bukowski ser “prolífico” em sua escrita violaria uma “ética” da criação artística iniciada por Flaubert, o que influenciaria a predisposição dos críticos com relação à obra bukowskiana. Este posicionado derivado de Flaubert, Harrison (1994, p. 30) critica e identifica como prevalente nos críticos como critério de mensuração de valor estético:

Desde Flaubert houve uma estética — que pode até ser chamada de ética — que valorizava uma arte que poderia restringir a produção a três ou quatro linhas por dia para um romancista, e uma intensidade

¹⁶ “[...] a serious critical scholarly response has been denied him in the United States and this omission is not the least intriguing aspect of this quintessential American writer (a number of the essays in this book reveal how truly his work reflects American society), the lack of a critical response in this country is even more striking.” (HARRISON, 1994, p. 11)

¹⁷ “I was impressed to see someone writing about work, a subject that for a reason I still cannot fathom seems to leave many writers and most literature professors cold” (HARRISON, 1994, p. 7). Trad.: “Eu estava impressionado por ver alguém escrever sobre trabalho, um assunto que por um motivo que eu ainda não consigo compreender parece deixar muitos escritores e professores de literatura acanhados” (HARRISON, 1994, p. 7)

similar aplicada ao poema, quase se tornara a norma do século em questão.¹⁸

Roland Barthes (*apud* HARRISON, 1994, p. 31), semelhantemente, menciona Flaubert como o inaugurador desta atitude dos críticos de valorizar o “sofrimento” da criação literária:

[...] o trabalho do estilo é para ele um sofrimento indescritível (mesmo que ele o mencione com bastante frequência), uma provação quase expiatória pela qual ele não reconhece nenhuma compensação de uma ordem mágica (ou seja, aleatória), como o sentimento de inspiração pode ser para muitos escritores: estilo, para Flaubert, é sofrimento absoluto, sofrimento infinito, sofrimento inútil. Escrever é desproporcionalmente lento.¹⁹

O ritmo de escrita de Bukowski violaria assim os parâmetros de criação há muito afixados no que caracteriza o fazer literário, resultando na má interpretação da espontaneidade da escrita como desleixo ou postura antiliterária. Para outros críticos, como Daniel Bigna (2005, p. 154), no entanto, o estilo espontâneo seria o único possível para Bukowski, pois, estava alinhado à postura perante a vida do próprio escritor.

Paul Clements (2013) também pondera a respeito do “esquecimento” dos críticos e converge com o argumento principal de Harrison, afirmando que o relativo esquecimento de Bukowski por grande parte da crítica acadêmica americana se deveu aos temas de preferência do autor: a classe operária Americana e a crítica à ética do trabalho (CLEMENTS, 2013, p. 3). Segundo Clements (2013, p. 6), evitar a subsunção pela cultura hegemônica — a qual envolve a aceitação por críticos e acadêmicos —, seria proposital por parte de Bukowski:

¹⁸ “Since Flaubert there has been an aesthetic – one might even call it an ethic – which prized a craft that might restrict production to three or four lines a day for a novelist, and a similar intensity brought to bear on the poem had almost become the norm in the intervening century.” (HARRISON, 1994, p. 30)

¹⁹ “[...] the labor of style is for him an unspeakable suffering (even if he speaks it quite often), an almost expiatory ordeal for which he acknowledges no compensation of a magical (i.e., aleatory) order, as the sentiment of inspiration might be for many writers: style, for Flaubert, is absolute suffering, infinite suffering, useless suffering. Writing is disproportionately slow.” (BARTHES *apud* HARRISON, 1994, p. 31)

Seu foco contínuo e excessivo na feiúra usando o humor grotesco é um disfarce e um mecanismo estratégico para penetrar e expor a cultura hegemônica, bem como impedir a apropriação por ela.²⁰

Tamas Dobozy²¹, no artigo *In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum* (DOBOZY, 2001), traça argumento semelhante ao de Clements (2013), contudo, enquanto Clements (2013) ainda posiciona Bukowski como parte do cenário da contracultura, Dobozy (2001, p. 44) afirma que o escritor não tomou parte da estética da contracultura, recorrendo ao argumento de Fredric Jameson de que a contracultura reforça o sistema que ela objetiva remediar:

Formas contraculturais de resistência cultural e tática de guerrilha, mas também intervenções abertamente políticas, como as da banda punk The Clash, são secretamente desarmadas e reabsorvidas por um sistema do qual elas mesmas poderiam ser consideradas parte (Pós-modernismo 49). Assim como o The Clash acabou convertendo suas 'intervenções políticas' em dinheiro para a indústria fonográfica, também, sugere Jameson, qualquer movimento 'contracultural' dos dias de hoje canaliza suas energias de volta ao sistema que busca criticar.²²

Abel DeBritto (2011), por outro lado, em seu artigo *A "Dirty Old Man" on Stage: Charles Bukowski and the Underground Press in the 1960s* dá a entender que Bukowski participou, ainda que oportunamente, do movimento da contracultura. Por exemplo, DeBritto (2011) menciona que Bukowski era publicado ao lado de notícias de protestos estudantis, artigos da "Nova Esquerda", cobertura do movimento *Black Power* e resistência ao alistamento militar compulsório ao Vietnam (DEBRITTO, 2011, p. 310), em jornais *underground* de publicação rápida que se

²⁰ "His excessive and continual focus on ugliness using grotesque humour is a foil and strategic mechanism to penetrate and expose hegemonic culture as well as prevent appropriation by it." (CLEMENTS, 2013, p. 6)

²¹ Tamas Dobozy, autor de *In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum* e *Towards a Definition of Dirty Realism* (2001), é professor da Wilfrid Laurier University no Canadá. É especialista em música e literatura americana do século XX, privilegiando um enfoque teórico pós-estrutural.

²² "Countercultural forms of cultural resistance and guerrilla warfare but also even overtly political interventions like those of the punk band The Clash are all somehow secretly disarmed and reabsorbed by a system of which they themselves might well be considered a part (Postmodernism 49). Just as The Clash ultimately translated its "political interventions" into money for the record industry, so, too, Jameson suggests, does any "countercultural" movement of the present day ultimately channel its energies back into the system it seeks to redress." (DOBOZY, 2001, p. 44)

opunham à linha editorial das publicações diárias e semanais “canônicas”. Convém lembrar que, apesar da terminologia “*underground*” ser comumente usada para designar estes jornais e revistas, segundo DeBritto, o menor deles tinha tiragem de 30 mil exemplares em 1969, caracterizando assim um alcance de leitores considerável (DEBRITTO, 2011, p. 311).

Paul Whiston (2000) faz leitura do contexto de produção e circulação semelhante a DeBritto (2011), ao propor que o fenômeno da busca por liberdade artística sob o macarthismo é inseparável da consolidação das editoras independentes como a *City Lights* (a qual publicou *Howl* de Ginsberg) e *Black Sparrow Press* (editora que publicou os primeiros romances de Bukowski), as quais representavam uma crescente resistência ao macarthismo desenfreado da sociedade americana:

A questão da liberdade artística no contexto do macarthismo foi uma causa central do Beats. Eles também desempenharam um papel importante na criação de uma cena independente de publicação de livros na América através dos sucessos de *City Lights* e *Black Sparrow Press*. Tais fatores culturais são inseparáveis da “literatura”. (WHISTON, 2000, p. 2)²³

Bukowski, embora não possa ser considerado um *Beat*, foi parte combativa deste campo de luta e de resistência cultural, tendo sido, inclusive, responsável pela popularização do jornal *Open City*²⁴.

Paul Clements (2013, p. 1), assim como DeBritto, relutantemente inclui Charles Bukowski como parte da literatura de contracultura. Para ele, Bukowski é uma sequência de contradições: um “beat marginal e idiossincrático” (“outsider and maverick beat”), “um sujeito puritano vivendo a vida decadente de um bêbado e apostador que se envolvia em relações casuais com mulheres”²⁵. Para o crítico, a literatura de Bukowski é um “híbrido entre popular moderno e escritor realista, parte

²³ “The issue of artistic freedom in the context of McCarthyism was a central cause of the Beats. They also played a significant part in creating an alternative independent book-publishing scene in America through the successes of *City Lights* and *Black Sparrow Press*. Such cultural factors are inseparable from the ‘literature’.” (WHISTON, 2000, p. 2)

²⁴ Jornal *underground* de Los Angeles que publicava a famosa coluna *Notes of a Dirty Old Man*, escrita por Bukowski. O jornal era conhecido por seu papel na popularização de ideias políticas radicais, modo de vida *hippie* e cultura psicodélica. (SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY. **Underground newspapers on microfilm**. Disponível em: <<http://archive.is/yqvr>>. Acesso em: 08 mar. 2018.)

²⁵ “a puritanical character living the seedy life of a drunk and gambler who engaged in casual affairs with women” (CLEMENTS, 2013, p. 1).

da resistência da contracultura”²⁶. Assim, a figura do escritor se torna intrinsecamente contraditória, pois, ele seria, simultaneamente, um puritano e um boêmio, um *beat* e um anti-*beat*. Além disso, seus escritos são:

[...] simultaneamente desafiadores e contemplativos (modernista) e para consumo geral (popular), o que colocaria em cheque a diferenciação binária entre cultura “popular” e “alta” que subjaz o pensamento Ocidental. (CLEMENTS, 2013, p. 2)²⁷.

Jeffrey Encke (2003, p. 54-55) em seu artigo *Run-of-the-Mill Lunacy* também reconhece a estética da contradição de Bukowski, ao pontuar como o autor mistura elementos de “alta” e “baixa” cultura, especialmente na composição de personagens:

Seus personagens são, ao mesmo tempo, cultos e contraculturais, políticos e apolíticos, opiniosos e indispostos a reconhecer fatos, literários e opostos à literatura, didáticos e antiacadêmicos.²⁸

Encke (2003, p. 57), porém, recusa que ele possa ser rotulado como alinhado a um movimento literário específico, porque:

[...] Tal tendência, comum entre os fãs e detratores de Bukowski, ignora uma preferência essencial pela contradição no centro das histórias e dos poemas, um 'desdém' muito mais esclarecido que o diferencia dos Beats e confessionais.²⁹

Para Encke (2003, p. 57), a predileção pela contradição torna impossível enquadrar Bukowski como um niilista, comunista, *beat* ou qualquer ideologia, pois, o autor abraça as indeterminações de tal forma que torna inviável qualquer classificação rígida:

²⁶ “Hybrid popular modern and realist writer, a part of the resistant counterculture.” (CLEMENTS, 2013, p. 1).

²⁷ [...] both challenging and contemplative (modernist) and for general consumption (popular), which questions the binary differentiation of 'popular' from 'high' culture that still underpins Western thinking.” (CLEMENTS, 2013, p. 2)

²⁸ “His characters are at once cultured and counter-cultural, political and apolitical, opinionated and unwilling to acknowledge facts, literary and opposed to literature, didactic and anti-academic.” (ENCKE, 2003, p. 54-55)

²⁹ “[...] Such a move, common among Bukowski’s fans and detractors alike, ignores an essential preference for contradiction at the center of the stories and poems, a far more enlightened ‘sneer’ that sets him apart from the Beats and confessionals.” (ENCKE, 2003, p. 57)

Aqueles que se casam com Bukowski a uma ideologia particular - rotulando-o variadamente como misógino, proletário, fascista, anti-herói contracultural, e assim por diante - acabam se desviando da característica central da sua obra.³⁰

Dobozý (2000) coincide com Encke neste ponto, ao analisar Bukowski sob a ótica da teoria do capitalismo pós-industrial, classificando-o como um dos representantes do *dirty realism* (“realismo sujo”) no contexto da Guerra Fria, juntamente com Raymond Carver, Mark Anthony Jarman, Bobbie Anne Mason, Richard Ford, David Adams Richards, Al Purdy e Helen Potrebenko (DOBOZY, 2000, p. ii). Segundo o crítico, o *dirty realism* tem como característica definidora desconsiderar os princípios da contradição lógica, “celebrando um desdém por consistência, lógica, e responsabilidade (DOBOZY, 2000, p. 1). O *dirty realism*, assim, criaria regras que o movimento em si não seguia (DOBOZY, 2000, p. 1), abraçando as contradições lógicas, tornando-o de difícil classificação.

A despeito de reconhecer a intersecção da prosa e poesia bukowskiana com a espontaneidade do movimento *beat*, Harrison (1994, p. 29), ao contrário de Paul Clements (2013) e Paul Whiston (2000), não aceita a proposição de que ele seria parte dos *beats*:

Superficialmente, Bukowski pode ser visto como um confessional tardio ou um beat tardio ou mesmo como um poeta da contracultura. Mas Bukowski não é nem um confessional, nem um poeta Beat / contracultural em quaisquer dos sentidos convencionais desses termos. Mais do que qualquer outra coisa, ele é um poeta proletário, mas um poeta proletário de uma sensibilidade especial, cuja poesia deve algo aos confessionais, aos beats e à contracultura dos anos 1960.³¹

Harrison (1994) também se distingue de outros críticos por dar uma abordagem equilibrada à questão da linguagem e ao estilo em Bukowski, não enfocando apenas nas relações dos seus romances com o “mundo real” (Paul Whiston – 2000 –, por exemplo, focaliza quase que exclusivamente nas relações de

³⁰ “Those who marry Bukowski to a particular ideology – variably labeling him misogynist, proletarian, fascist, countercultural antihero, and so on – ultimately stray from the central feature of the work.” (ENCKE, 2003, p. 57)

³¹ “Superficially, Bukowski may be seen as a late-blooming confessional or a late-blooming Beat or even as a poet of the counter-culture. But Bukowski is neither a confessional nor a Beat/counter-cultural poet in any of the conventional senses of those terms. More than anything else, he is a proletarian poet, but a proletarian poet of a special sensibility, whose poetry owes something to the Confessionals, the Beats and to the counter-culture of the 1960s.” (HARRISON, 1994, p. 29)

classe presentes em *Factotum*, relevando a especificidade literária). Para Harrison (1994), as características distintivas formais de *Factotum* são as sentenças breves e os capítulos curtos, as poucas repetições e redundâncias (em contraste com *Post Office*, romance anterior), o favorecimento da elipse e da implicação, a recusa da metáfora e a predileção pela metonímia (HARRISON, 1994, p. 20-21).

Já para o crítico Abel DeBritto (2011), as características estilísticas do autor tinham explicação no contexto de circulação de seus textos: o crítico propõe que a formação literária de Bukowski se deu em consonância com a “revolução do mimeógrafo”, que propiciou a autores desconhecidos e editores independentes um acesso a um número considerável de leitores. A grande tiragem das revistas literárias mimeografadas e seu pragmatismo editorial ajudaram a moldar os limites do que era *aceitável* literariamente dentro do clima macarthista ainda vivenciado durante a guerra do Vietnam no contexto da Guerra Fria.

Na concepção de Harrison (1994), Bukowski produziu uma “literatura proletária” distinta dos escritores socialistas da virada do século XIX até a década de 1930, porque critica não apenas a consecução do trabalho de forma negativa, mas a necessidade social do trabalho, questionando assim a sua utilidade (HARRISON, 1994, p. 124-125), abordagem que nunca havia sido intentada na literatura americana até então:

O que é diferente nestes romances é a sua descrição implacavelmente negativa de todos os aspectos do trabalho e um questionamento fundamental da sua utilidade. Enquanto outros escritores não glorificavam o trabalho, ele era visto como necessário. O que estava errado era o trabalhador ser explorado: ou ele estava sendo exigido demais, ou ele não estava sendo pago o suficiente, mas a necessidade do trabalho em si nunca foi questionada. Isso era verdade tanto para os primeiros romances socialistas como para os romancistas proletários da década de 1930.³²

O crítico argumenta que tal posicionamento do autor não era uma idiossincrasia subjetiva, mas resultado de mudanças socioeconômicas dos anos 60

³² “What is different about these novels is their relentlessly negative depiction of all aspects of work and a fundamental questioning of its usefulness. While other writers did not glorify work, it was seen as necessary. What was wrong was the worker being exploited: either he was being worked too hard, or he wasn’t being paid enough, but the necessity of (the) work itself was never questioned. This was true of the early socialist novels as well as of the proletarian novelists of the 1930s.” (HARRISON, 1994, p. 124-125)

e 70 nos EUA (HARRISON, 1994, p. 125), decorrentes da consolidação da terceira revolução industrial e a consequente desvalorização do trabalho manual fabril. Ou seja, longe de ser um *confessional*³³ Bukowski teria, na verdade, sintetizado e estetizado ficcionalmente uma atitude difusa de questionamento da utilidade do trabalho na sociedade americana³⁴, sendo, portanto, um posicionamento historicamente determinado (HARRISON, 1994, p. 125). Posicionamento que seria assemelhado ao de representantes da *New Left*³⁵, em especial Marcuse, o qual via no avanço tecnológico do capitalismo a possibilidade de o ser humano liberar sua energia libidinal³⁶, graças à hipotética menor dependência da sociedade pelo trabalho alienado, o que não ocorreu (HARRISON, 1994, p. 130), ao contrário, o “princípio de desempenho” se manteve:

A análise de Marcuse consiste na crítica à persistência do princípio de desempenho em uma sociedade na qual ele não é mais necessário, uma sociedade na qual, diferentemente da Autobiografia de Franklin, dos romances de Alger ou mesmo das usinas de Taylor, o trabalho humano foi efetivamente divorciado da produção de riqueza.³⁷

Harrison (1994) elabora a hipótese de que *Post Office* não é uma crítica apenas da exploração no ambiente de trabalho (o que faria do romance uma

³³ “Confessional” compreendido como a tendência poética dos anos 50 e 60, prevalente nos EUA e no Reino Unido, do qual faziam parte Allen Ginsberg, Robert Lowell, Anne Sexton e Sylvia Plath, dentre outros. Consistia em poesias com um eu-lírico que revela desejos íntimos e embaraçosos com franqueza que destoa (OXFORD REFERENCE. **The oxford dictionary of literary terms**. Disponível em: <<http://archive.is/NY751>>. Acesso em: 04 abr. 2018.).

³⁴ “Although it is clear that a reevaluation of the function of work was taking place from a variety of political perspectives, very little of this reevaluation appeared in the fiction of the period. Bukowski’s decision to undertake a thorough treatment of this area is in and of itself a significant contribution” (HARRISON, 1994, p. 130). Trad.: “Embora seja evidente que uma reavaliação da função do trabalho estava ocorrendo a partir de uma variedade de perspectivas políticas, muito pouco dessa reavaliação apareceu na ficção da época. A decisão de Bukowski de empreender um tratamento completo dessa área é, em si, uma contribuição significativa.” (HARRISON, 1994, p. 130)

³⁵ A *New Left* se caracterizou por não mais analisar a realidade social apenas a partir da predominância das determinações econômicas, buscando assim uma expansão do leque explicativo da teoria marxista, pensando a sociedade em termos de gênero, sexualidade e cultura.

³⁶ O narrador-protagonista Chinaski associa a potência sexual como diretamente proporcional ao absenteísmo no trabalho, em especial no romance *Factotum*: “The arguments were always the same. I understood it too well now — that great lovers were always men of leisure. I fucked better as a bum than as a puncher of timeclocks.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 109).

³⁷ “Marcuse’s analysis is his critique of the persistence of the performance principle in a society where it is no longer necessary, a society in which, in contrast to that of Franklin’s *Autobiography*, the Alger novels or even Taylor’s steel mills, human labor has been effectively divorced from the production of wealth.” (HARRISON, 1994, p. 130)

*Tendenzroman*³⁸), mas da consolidação do trabalho como antagonista da energia libidinal, uma presença que não abandona aos indivíduos nem mesmo quando de suas horas de fruição, recorrendo, para tanto, ao pensamento de Gramsci (*apud* HARRISON, 1994, p. 137) sobre a criação do novo trabalhador sob o capitalismo:

A tentativa feita por Ford, com a ajuda de um quadro de inspetores, para intervir na vida privada de seus funcionários e para controlar como eles gastam seus salários e como eles vivem é uma indicação dessas tendências... Alguém que trabalha por um salário, com horas fixas, não tem tempo para se dedicar à busca de bebida, ou jogos, ou para fugir da lei.³⁹

Paul Whiston (2000) também reconhece paralelos entre a ficção de Bukowski e a filosofia de Marcuse, pois, o crítico recorre a “Eros e Civilização” de Marcuse para explicar a predileção do autor pela crítica ao trabalho em seus romances. Para Marcuse, a repressão sexual tinha um papel central na alienação e coisificação da classe trabalhadora (Marcuse *apud* Whiston, 2000, p. 9).

A remoção do prazer (Eros) do trabalho dentro do capitalismo seria central ao funcionamento do sistema, e teria aprofundado a cisão entre vida e trabalho. Assim, para Whiston (2000), Bukowski teria percebido o mesmo fenômeno que Marcuse e composto romances sobre o ‘trabalho’ como uma função de repressão sexual (WHISTON, 2000, p. 12). Ele, no entanto, não afirma que Bukowski era leitor de Marcuse, mas dá a entender que ambos discorreram sobre o mesmo fenômeno independentemente, com linguagens e métodos diferentes.

Russell Harrison (1994, p. 151) toma posição semelhante, ao referenciar a “sensibilidade especial” de Bukowski ao sintetizar em romance os sentimentos de milhões de americanos dos anos 70. Harrison (1994, p. 130) também pontua que “A resposta romanesca de Bukowski foi o *cognato literário* ao criticismo social como o de Marcuse.” (grifo nosso)⁴⁰.

³⁸ A *Tendenzliteratur* ou “Literatura engajada” (*Littérature engagée*) tem por característica principal defender uma ideologia política explícita. O termo é usado por Harrison de forma intercambiável com a literatura socialista da virada do século XIX.

³⁹ “The attempt made by Ford, with the aid of a body of inspectors, to intervene in the private lives of his employees and to control how they spent their wages and how they lived is an indication of these tendencies... Someone who works for a wage, with fixed hours, does not have the time to dedicate himself to the pursuit of drink or sport or to evade the law.” (GRAMSCI *apud* HARRISON, 1994, p. 137)

⁴⁰ “Bukowski’s novelistic response was the *literary cognate* to social criticism like Marcuse’s.” (HARRISON, 1994, p. 130, grifo nosso)

A repressão da sexualidade e a tensão pela sua liberação das amarras do capitalismo (a expressão da sexualidade se oporia diretamente à produtividade fabril) seria outra intersecção entre Bukowski e os *beats* (WHISTON, 2000, p. 17), mas para Whiston (2000, p. 17) a significância maior de Bukowski está no impacto de seus livros para a cultura proletária americana:

As experiências de vida da classe trabalhadora de Bukowski, no entanto, tiveram um impacto significativo na cultura americana devido a tais experiências ser representadas através de sua enorme produção literária.⁴¹

O impacto de seus livros pode ser mensurado pela popularidade do autor: não só Bukowski se tornou extremamente popular e lido nos EUA, como na Alemanha foi um dos escritores mais vendidos dos anos 80, totalizando cerca de dois milhões de cópias vendidas em 1990, segundo Harrison (1994, p. 29).

Whiston (2000) não foca nos aspectos linguístico-estilísticos dos romances de Bukowski, priorizando tratar suas obras como resultado de um “escritor político” que teria percebido as mudanças no capitalismo pós-industrial e apontado através da literatura um caminho para a revolução que consistiria em ‘abandonar’ (*drop out*) o capitalismo. Whiston (2000, p. 31) diferencia esse “drop out” do século XX do lumpemproletariado contemporâneo à Marx. Este não tinha relevância política nas sociedades industrializadas do século XIX, já o “drop-out” do capitalismo pós-industrial teria significância política:

Ao contrário do lumpemproletariado da época de Marx, os ‘desistentes’ da sociedade capitalista contemporânea são em grande número e influenciam o clima político vigente, como as manifestações de Seattle comprovaram.⁴²

Franklin (2013) em sua dissertação *“If you don’t gamble you’ll never win”: The importance of risk in Charles Bukowski’s Ham on Rye, Factotum, Post Office,*

⁴¹ “The working-class life experiences of Bukowski, however, had a significant impact on American culture due to such experiences being represented through his massive literary output.” (WHISTON, 2000, p. 17)

⁴² “[...] unlike the lumpen-proletariat of Marx’s day, the ‘drop-outs’ of contemporary capitalist society are large in number and do have an influence on the political climate of the day, as the Seattle demonstrations testified.” (WHISTON, 2000, p. 31)

Women, and Hollywood (dis., *Middle Tennessee State University*), trata da questão do trabalho a partir da ótica do risco tomado pelo personagem ao abdicar (*drop out*) de seguir o regramento capitalista nas relações de trabalho e carreira. O autor avança a proposição de que apesar de risco ser um tópico central nos romances de Bukowski, o personagem Chinaski não seria um “anarquista” que romantiza uma vida autodestrutiva, mas sim um personagem que “aprende” determinadas lições com o transcorrer do tempo (FRANKLIN, 2013, p. 1; 11), caracterizando um personagem que ainda acata a alguns regramentos da vivência social:

Esta tese argumentará que Bukowski, no final das contas, não glorificou um estilo de vida autodestrutivo e inconsequente. Tomados em conjunto, os romances protagonizados por Chinaski retratam um personagem dinâmico capaz de aprender com os erros e crescer como um ser humano. *Women e Hollywood* reforçam especialmente o valor da responsabilidade.⁴³

Neste sentido, desde o romance *Ham on Rye*⁴⁴ (infância, adolescência e jovem adulto) até *Factotum* (jovem adulto até início da meia-idade), o trajeto narrativo seria característico de um *Bildungsroman*⁴⁵. Para Franklin (2013, p. 15), o personagem Chinaski segue um trajeto que parte de infância, ainda com esperanças no *American Dream*, para o ceticismo na validade do modo de vida americano do Chinaski adulto:

Os sonhos infantis de ficar famoso de Chinaski são bem comuns na cultura americana e indicam um desejo genuíno de cumprir a concepção americana do que é ser herói. Também sugere uma fé no sonho americano que, Russell Harrison argumenta, é rejeitada pelo adulto Chinaski. Referenciando a autobiografia de Benjamin Franklin, Harrison define o sonho americano como o seguinte: "O sucesso econômico [...], a 'transição da impotência para a importância, da dependência para a independência, do desamparo para o poder' [...] e [...] 'o reconhecimento da vontade livre do indivíduo em oposição à

⁴³ "This thesis will contend that Bukowski ultimately did not glorify a self-destructive, devil-may-care lifestyle. As a whole, the Chinaski novels portray a dynamic character capable of learning from mistakes and growing as a human being. *Women and Hollywood* especially reinforce the value of responsibility." (FRANKLIN, 2013, p. 11)

⁴⁴ "Ham on Rye depicts a period of Henry Chinaski's life that spans early childhood to early adulthood. Unlike the skeptical Chinaski portrayed in the previously published novels *Post Office*, *Factotum*, and *Women*, the young Chinaski presented by Bukowski here believes in an order to the universe and free will. In particular, he subscribes to the assumption that an individual chooses to succeed or fail." (FRANKLIN, 2013, p. 12).

⁴⁵ *Bildungsroman* ou "romance de formação" é um romance que narra o caminho que leva ao amadurecimento de um herói da infância até a adolescência ou vida adulta (CUDDON, 2013, p. 77).

sua determinação por forças maiores do que ele' (*Against The American Dream* 14). A ideia de Chinaski de ganhar / perder como uma opção, que se reflete em suas fantasias, baseia-se em uma suposição cultural de que a prosperidade é alcançável para qualquer um.⁴⁶

Daniel Bigna (2005), na dissertação *Life on the margins: the autobiographical fiction of Charles Bukowski* (dissertação em Artes, *University of New South Wales*), assim como Franklin (2013) também questiona o rótulo de “realista” do autor (FRANKLIN, 2013, p. 9), ao pontuar a absurdez da realidade evidenciada pelos textos de Bukowski. Ele argumenta que Bukowski “representa a si mesmo como *outsider* literário e social” (BIGNA, 2005, p. 5) que se encontra em conflito com um mundo que ele considera “absurdo” (BIGNA, 2005, p. 5), contudo, ao invés de reconstituir este mundo de forma ordenada em sua ficção (procedimento característico do realismo), Bukowski valoriza justamente o choque do indivíduo em embate com a absurdez da realidade⁴⁷ (BIGNA, 2005, p. 7), frequentemente acentuando o grotesco em situações cotidianas e nas atividades que são impostas ao indivíduo, especialmente a atividade laboral, a qual é desnaturalizada pelo escritor, tratada como sem sentido, e por extensão, negando significância ao Sonho Americano.

A atividade laboral se encontra no cerne do mítico *self made man* que protagoniza os devaneios americanos e, para Bigna, essa rejeição do sonho americano se dá a partir da oposição do autor aos valores do pai (BIGNA, 2005, p. 12). Embora Bigna não foque no mundo do trabalho tal qual descrito por Chinaski nos romances, Bukowski constrói uma tese que subjaz sua crítica ao trabalho: a de que o trabalho é simultaneamente coerção social e uma opção individual.

⁴⁶ “Chinaski’s boyhood fantasies of celebrity are quite common to American culture and indicate a genuine yearning to fulfill America’s conception of a hero. It also hints at a faith in the American Dream, which Russell Harrison argues is rejected by adult Chinaski. Referencing Benjamin Franklin’s *Autobiography*, Harrison defines the American Dream as the following: ‘Economic success [...], the ‘rise from impotence to importance, from dependence to independence, from helplessness to power’ [...], and [...] ‘the recognition of the free will of the individual as opposed to his determination by forces larger than himself’ (*Against the American Dream* 14). Chinaski’s idea of winning/losing as optional, which is reflected by his fantasies, is based on a cultural assumption that prosperity is attainable to anyone.” (FRANKLIN, 2015, p. 15)

⁴⁷ Semelhante condição é definidora do herói no Romance ocidental, e partilha do niilismo tal qual sumarizado por Nietzsche, o qual é caracterizado, segundo Karen Carr “como uma condição de tensão, uma desproporção entre o que queremos ou valorizamos (ou precisamos) e como o mundo parece funcionar de fato”. (CARR, 1992, p. 25). Texto original: “as a condition of tension, as a disproportion between what we want to value (or need) and how the world appears to operate”.

3. *Post Office*: o primeiro romance autobiográfico de Bukowski

Neste trabalho acatamos a classificação de “romance autobiográfico” proposta por Philippe Lejeune (2008): quando o nome do protagonista é diferente do nome do autor, ainda que muitos eventos descritos coincidam com a vida do escritor, consiste em “romance autobiográfico”, e não uma autobiografia (LEJEUNE, 2008, p. 25), pois, embora existam semelhanças entre Chinaski e Bukowski, o autor não explicita essa identidade.

As coincidências entre vida e obra resultaram na classificação usada por alguns críticos, como Nathan Franklin (FRANKLIN, p. 57) e Daniel Bigna (BIGNA, p. 51), de que os romances seriam “semiautobiográficos”, contudo, tal categoria não cabe no arcabouço taxonômico de Lejeune, pois o prefixo “semi” implica que a imbricação entre vida e obra tem relevância para a classificação da escrita de si, porém, para Lejeune, isto seria secundário (LEJEUNE, 2000, p. 25).

Assim, o prefixo “semi” seria um julgamento *a posteriori*: trata da questão de fidelidade entre a escrita literária e a vida do autor (LEJEUNE, 2000, p. 26-27). Todavia, o romance autobiográfico é caracterizado pelo pacto romanesco (LEJEUNE, 2000, p. 28), não constituindo, assim um texto referencial (LEJEUNE, 2000, p. 36), pouco importando, portanto, a congruência entre as peripécias do anti-herói e a pessoa do autor:

Chamo assim [romance autobiográfico] todos os textos de ficção em que o leitor tem razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. (LEJEUNE, 2008, p. 25)

Por “nome do autor”, segundo Lejeune, compreende-se também o *pseudônimo*, e não apenas o nome de nascimento, portanto, o fato de Bukowski escolher conceder a seu protagonista o seu primeiro nome de batismo não caracteriza seus escritos como autobiografia, a despeito de muitos eventos da enunciação coincidirem com “casos reais” da vida do escritor (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Já para o crítico Michael Gray Baughan, o personagem Henry Chinaski seria um “pseudônimo” do autor (BAUGHAN, 2004, p. 3). Tal classificação não será aplicada nesta dissertação, em concordância com o argumento de Lejeune (2000, p. 25):

Vemos, através destas distinções, o quanto é importante empregar um vocabulário claramente definido. O crítico chama de ‘pseudônimo’ o nome do herói. Para mim, o termo pseudônimo só é válido para o nome do autor. Por mais que o herói se pareça com o autor, se eles não tiverem o mesmo nome, nada feito.

Não deixa de ser intrigante a escolha do autor de dar vida ao protagonista com o mesmo nome de batismo escolhido por seus pais, com os quais manteve relação conflituosa durante toda a vida. Tal opção parece apontar para uma esperança de processo terapêutico por meio da ficcionalização do autor, ao transferir a dor evocada pelo nome para a sua criação literária, amenizando-a durante a escrita, atividade sempre descrita como prazerosa pelo escritor.

O nascimento do personagem Henry Chinaski se deu com a publicação do romance *Post Office*, o qual foi escrito por Charles Bukowski ao longo de vinte dias, em 1971, quando o autor já tinha cinquenta anos e extensa publicação prévia em revistas literárias alternativas – conhecidas por “*mimeos*” – de contos e poemas. A primeira parte do romance compreende dezessete breves capítulos e narra três anos de trabalho de Chinaski no Serviço Postal dos Estados Unidos. A dedicatória do livro chama a atenção: “Isso é *apresentado* como um trabalho de ficção e é dedicado a ninguém” (BUKOWSKI, 2002b, p. 5, grifo nosso)⁴⁸.

Essa dedicatória não afirma categoricamente que o romance que virá a seguir é um “trabalho de ficção”, ou que qualquer semelhança com eventos e pessoas da vida real é “coincidência”, mas sim que o livro é *apresentado* como uma obra de ficção. Desta forma, Bukowski já inicia o romance causando dúvida com relação ao que é ficção e o que é autobiográfico, apontando sutilmente, no subtexto, que o romance é um relato biográfico ficcionalizado.

Os leitores que se aproximam da obra no século XXI, provavelmente têm conhecimento prévio da *persona* do escritor e, para eles, semelhante dedicatória seria inócua, como observou Lejeune (2008, p. 195): “seria possível pensar que a

⁴⁸ “This is *presented* as a work of fiction and is dedicated to nobody” (BUKOWSKI, 2002b, p. 5, grifo nosso)

multiplicação das ‘aparições’ [do autor na mídia] tenderia a desvalorizar (e a desmistificar) a figura do autor”, i.e., para o leitor contemporâneo, o mistério evocado pela dedicatória já perderia sua eficácia pela exposição prévia do autor na mídia.

No entanto, convém ressaltar que a dedicatória não pertence a Bukowski: desvendamos no último capítulo do livro que o romance que acabamos de ler *foi escrito por Chinaski* (o narrador-protagonista). Na última linha do romance descobrimos que acabamos de ler uma memória (BUKOWSKI, 2002b, p. 196), e esta constatação posiciona a dedicatória dentro da diegese, e não fora dela, como seria de se esperar. Existem, portanto, dois níveis de leitura: no primeiro o leitor interpreta a dedicatória como feita pelo autor, e após findar o livro, constata que a dedicatória era autodiegética, ou seja, parte da enunciação do narrador-protagonista.

Chinaski (e não Bukowski) dedica o livro para “ninguém”; Bukowski era profundamente grato a seu editor, John Martin, contudo, sua criação (Chinaski) não demonstra o mesmo apreço, evidenciando assim que a criatura, embora lembre o criador, tem autonomia e personalidade própria, não é apenas um *author surrogate*⁴⁹. Em outras ocasiões, Bukowski demonstra frustração ao ter contato com seus leitores, os quais esperam que ele se comporte como sua criação literária, de acordo com Franklin (2013, p. 57-58):

Ele descobre que seus fãs também foram equivocados em sua idolatria da personalidade autoral de Chinaski. Madigan relaciona pungentemente a passagem com a própria vida de Bukowski: "Bukowski percebe que ele ajudou a criar uma *persona* que determina a forma como as pessoas se relacionam com ele. Seus leitores querem que ele se comporte como os personagens que ele cria, independentemente da sua verdadeira identidade. Ele está frustrado com a incapacidade dos leitores de separar vida real de ficção..." ("O que é a vida" 458). Para aplicar o argumento de Madigan ao trajeto em Hollywood, Chinaski foi confundido com seu *alter ego* fictício pelos fãs, e ele não consegue apresentar seu próprio *self* sem decepcioná-los. (grifo nosso)⁵⁰

⁴⁹ Pode ser traduzido como “substituto do autor”, um recurso de auto-inserção na diegese (PANDEY, 2005, p. 18)

⁵⁰ “He finds that his fans likewise have been misguided in their idolization of Chinaski’s authorial persona. Madigan poignantly relates the passage to Bukowski’s own life: “Bukowski realizes that he has helped create a persona which determines the way people relate to him. His readers want him to perform like the characters he creates, regardless of his true identity. He is frustrated by the inability of readers to separate fact from fiction...” (“What Is Life” 458). To apply Madigan’s point to the Hollywood passage, Chinaski has been misidentified with his fictive alter-ego by the fans, and he cannot present his actual self without disappointing them.” (FRANKLIN, 2013, p. 57-58)

Para ilustrar essa frustração, o autor recorre a Chinaski, como demonstrado na passagem relatada por Nathan Franklin (2013): Chinaski, o personagem, também é escritor, e também criou um personagem que é confundido com ele mesmo pelos fãs.

Contradizendo a disposição explicitada na dedicatória de apresentar um “trabalho de ficção”, o enunciador logo em seguida procede a disponibilizar, antes do primeiro capítulo, a transcrição integral de um memorando oficial do serviço de correios dos EUA, preservando até mesmo a diagramação original do documento⁵¹, denotando assim uma preocupação com verossimilhança inesperada em uma obra apresentada como inteiramente fictícia, omitindo apenas a assinatura de quem repassou o documento, personagem que é introduzido ao enunciatário posteriormente com o nome de *Jonstone*, o principal antagonista do livro. O recurso a efeitos de realidade e de referente (BARROS, 2002, p. 59) é comum no romance. A parte V do livro é composta exclusivamente por comunicações oficiais dos correios, cada uma delas classificada como um capítulo à parte (BUKOWSKI, 2002b, p. 163-173).

O primeiro capítulo consiste na apresentação do narrador-protagonista relatando eventos que se passaram em uma data indeterminada, ao enquadrar a narrativa com a seguinte frase: “Tudo começou como um erro (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)⁵². O personagem, ainda sem nome, é apresentado como um sujeito avesso ao trabalho e de moralidade débil⁵³, semelhante ao tipo do pícaro⁵⁴. O aspecto confessional do primeiro capítulo fica evidente não só pelo uso da expressão “*tudo começou como um erro*”, mas pela oralidade evidenciada no fluxo de consciência do

⁵¹ A reprodução fotográfica do memorando 742 tal como foi inserido no romance está disponível no anexo deste trabalho.

⁵² “It began as a mistake.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)

⁵³ Evidenciado pelos temas da preguiça e da luxúria, respectivamente figurativizados pela representação do esforço despendido no trabalho como “hiking around at my leisure” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13) (“caminhar à toa no meu ritmo”), e pela descrição crua do corpo feminino (“her ass was big and her tits were big and that she was big in all the right places” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13) (“sua bunda era grande e suas tetas eram grandes e ela era grande nos lugares certos”).

⁵⁴ “(Sp *pícaro*, ‘rogue’) It tells the life of a knave or picaroon who is the servant of several masters. Through his experience this picaroon satirizes the society in which he lives. The picaresque novel originated in 16th c. Spain, the earliest example being the anonymous *Lazarillo de Tormes* (1553)” (CUDDON, 2013, p. 534). Trad.: “(Sp *pícaro*, ‘trapaceiro’) Conta a vida de um patife ou pilantra que é o servo de vários senhores. Através de sua experiência, este pilantra satiriza a sociedade em que ele vive. O romance picaresco originou-se no século XVI na Espanha, sendo o exemplo mais antigo o romance publicado anonimamente *Lazarillo de Tormes* (1553)” (CUDDON, 2013, p. 534)

protagonista, o qual faz referência explícita ao narratário⁵⁵ no 4.º parágrafo do romance:

Seu marido era um oficial em uma ilha distante e ela se sentia solitária, *you know*, e vivia sozinha em uma casinha de fundos.
— Que casinha? Eu perguntei.
Ela escreveu o endereço em um pedaço de papel. (BUKOWSKI, 2002b, p. 13, grifo do autor)⁵⁶ **(T.N.: todas as traduções, exceto quando explicitado em contrário, são de minha autoria⁵⁷)**

O narrador se posiciona como um contador de histórias que tem um público presente, ao interpelar o narratário com a expressão oral “*you know*” (“*você sabe*”), acentuada pela ausência do ponto de interrogação, ou seja, funcionando como um dispositivo retórico e não uma pergunta literal. A seguir, em discurso indireto, menciona que ela vivia “*sozinha numa pequena casa*”, e já parte para o discurso direto: “*Que casinha? Eu perguntei*”, criando ilusão de ação no texto.

Ainda no primeiro capítulo o mesmo recurso à oralidade é utilizado na expressão “*and I was lonely all right*” (“E eu estava sozinho tá okay”)⁵⁸, a qual parece indicar ser um uso da função fática, ao tentar manter a ligação com o interlocutor. O “*all right*” surge como uma justificativa para o ato que virá a seguir: infidelidade entre a mulher casada e o narrador-protagonista, o qual menciona que estava “*shacked*”, gíria em inglês comum para designar a relação de coabitação entre dois amantes sem previsão de oficialização, uma tradução aproximada seria o termo “amigado” ou “amasiado”. O protagonista também se refere à sua amásia como “*shackjob*”, a qual estaria constantemente fora de casa, ou seja, de antemão o narrador assume um tom apologético para justificar ter se tornado amante de uma mulher casada, ao minimizar a própria situação de coabitação. O “*all right*” neste contexto, em língua inglesa, adquire um tom apologético, como se preparasse de antemão o narratário,

⁵⁵ “The ‘narratee’ is not the reader but the kind of person who is addressed by the narrator.” (CUDDON, 2013, p. 590). Trad.: O ‘narratário’ não é o leitor, mas o tipo de pessoa que é abordada pelo narrador. (CUDDON, 2013, p. 590)

⁵⁶ “Her husband was an officer on an island far away and she got lonely, *you know*, and lived in this little house in back all by herself. ‘What little house?’ I asked. She wrote the address on a piece of paper.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)

⁵⁷ Procuramos preservar a abundância de polissíndetos do texto do autor, na tradução, sempre que possível, evitando a adição de vírgulas, preservando assim o ritmo de leitura do texto em inglês. Também devido às características de oralidade da escrita de Bukowski, a norma culta não foi aplicada em diversos trechos traduzidos, visando, em especial, a preservar a separação de orações do texto original.

⁵⁸ Nota-se também a ausência da vírgula obrigatória depois de “lonely”. O enunciador prioriza a geração de sentido em detrimento do rigor gramatical.

de forma a amenizar um possível julgamento negativo. De acordo com Fiorin (1995, p. 8):

[...] Argumentação é um mecanismo pelo qual o enunciador⁵⁹ busca persuadir o enunciatário a aceitar seu discurso, a acolher o simulacro de si mesmo que cria no ato de comunicação.

Em *Post Office* o “simulacro de si mesmo” é tornado auto-evidente pela escolha do escritor por contar a história através de um *author surrogate*⁶⁰, o que lhe garante maior liberdade para as descrições das contravenções do protagonista, liberdade que é contraposta ao trabalho nos Correios, o qual simboliza a esfera da dominação e da alienação. Outra marca de liberdade no plano de expressão consiste na flexibilidade gramatical, lexical e ortográfica: o narrador grafa “*Christmas*” como “*Xmas*”, rejeita o uso de vírgula obrigatória quando a sonoridade lhe é conveniente, faz uso de gírias como “*shackjob*” (amásia) e “*soup*” (superintendente), além de escrever em caixa alta como efeito humorístico ou para indicar que algum personagem está agitado, ou gritando.

⁵⁹ O ato de enunciar é delegado ao narrador: “Enquanto o enunciador é a instância pressuposta que produz o enunciado, o narrador, apresentando-se num segundo nível, é o “eu” projetado no interior do texto, fruto da criação do autor implícito. É uma delegação de voz levada a efeito pelo enunciador” (SILVA, 2005, p. 70).

⁶⁰ Presume-se que o “leitor ideal” saiba antecipadamente que Henry Chinaski é uma projeção do autor (ainda que ficcionalizada e relativamente autônoma), além de reconhecer o romance como autobiográfico.

3.1 A representação do trabalho como negação da vida

Henry Chinaski decide tentar ser carteiro substituto por acreditar que o trabalho é “fácil” e compatível com sua rotina de bebedeiras, no entanto, logo descobre que os carteiros regulares faltam ao emprego nos dias com maior carga de cartas ou quando chove muito, além de encontrar em Jonstone, seu chefe, um antagonista que impede o exercício da fruição que ele esperava no trabalho.

Ele é descrito como um “*bullneck*” — sujeito encorpado, em tradução literal: “pescoço de touro” — que só se veste de vermelho escuro: “Jonstone gostava de usar camisas vermelho escuro — o que significava perigo e sangue” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)⁶¹. Aqui, é notável como ele é caracterizado simultaneamente como um ser bovino que se veste com a cor característica do toureiro.

O personagem Jonstone é construído como um chefe sádico que intencionalmente fazia os funcionários substitutos iniciarem suas rotas de entrega de cartas com atraso, cobrando que elas fossem entregues em tempo hábil. Além de ser caracterizado como um homem com “pescoço de touro”. Frequentemente, suas falas são marcadas em caixa alta e com exclamações ao final, fustigando ordens, reclinado em sua cadeira giratória. Fica assim estabelecido um antagonismo claro entre os trabalhadores manuais e o gerenciamento burocrático e operacional: os carteiros estão constantemente em movimento, têm de usar uniforme (exceto pelos temporários) e seguir o código de conduta disposto no memorando 742, enquanto o chefe pode usar indumentária colorida, ser grialhão, grosseiro, arbitrário e trabalhar sentado.

Após três semanas no trabalho, Chinaski escreve um relatório de 30 páginas relatando os desmandos do superintendente e apresenta a denúncia ao *Federal Building*, instituição responsável pelas medidas disciplinares dos Correios. O seguinte diálogo transcorre:

— Você é um filho da puta espertinho, não é?
 — Eu gostaria que você não me xingasse, senhor!
 — Espertinho filho da puta, você é um daqueles filhos da puta com um vocabulário e você gosta de se exibir por aí!"
 Ele agitou meus papéis em minha direção. E gritou:

⁶¹ “Jonstone liked to wear dark-red shirts--that meant danger and blood” (BUKOWSKI, 2002b, p. 14)

— MR. JONSTONE É UM BOM HOMEM!
 — Não seja bobo. Ele é claramente um sádico, eu disse.
 — Há quanto tempo você está nos Correios?
 — 3 semanas.
 — MR. JONSTONE ESTÁ COM OS CORREIOS FAZ 30 ANOS!
 — O que *isso* tem a ver?
 — Eu disse, JONSTONE É UM BOM HOMEM!
 Eu acredito que o pobre sujeito realmente queria me matar. Ele e Jonstone devem ter dormido juntos.
 — Tudo bem, eu disse, Jonstone é um bom homem. Esqueça porra da coisa toda.
 Então saí e tirei o dia seguinte de folga. Sem pagamento, claro. (BUKOWSKI, 2002b, p. 15-16, grifo do autor)⁶²

Inúmeras situações absurdas do romance se fundamentam na exposição humorística das discrepâncias entre aparência e realidade, especialmente no ambiente de trabalho (HARRISON, 1994, p. 137). É difícil de imaginar funcionários dentro de uma estrutura burocrática rígida como o funcionalismo público interagindo de forma crua e com quebra de protocolo tão explícita, que inverte expectativas sociais, evitando a mera mimese das relações em sociedade, o que Paul Clements (2013, p. 25) chega a comparar a uma tradição “carnavalesca” presente em Bukowski:

O desprezo pelas pessoas que estão no poder, especialmente o chefe, capataz ou gerente no trabalho, é outro tema comum em seus escritos, em que o riso e a paródia não fazem qualquer exceção para classe ou privilégio. Ele documenta o desrespeito e a vulgaridade em sua narrativa, seja em brigas de rua, bebedeira excessiva ou violência e atos sexuais, tudo parte da tradição do carnavalesco que existe à beira das práticas sociais aceitáveis, indo além de suas muralhas éticas, suspensas no período do carnaval. Aqui, o realismo pode serpentear para o surrealismo e para um reino além da

⁶² ““You’re a wise son of a bitch, aren’t you?”

“I’d rather you didn’t curse me, sir!”

“Wise son of a bitch, you’re one of those sons of bitches with a vocabulary and you like to lay it around!”

He waved my papers at me. And screamed:

“MR. JONSTONE IS A FINE MAN!”

“Don’t be silly. He’s an obvious sadist,” I said.

“How long have you been in the Post Office?”

“3 weeks.”

“MR. JONSTONE HAS BEEN WITH THE POST OFFICE FOR 30 YEARS!”

“What does *that* have to do with it?”

“I said, MR. JONSTONE IS A FINE MAN!”

I believe the poor fellow actually wanted to kill me. He and Jonstone must have slept together.

“All right,” I said, “Jonstone is a fine man. Forget the whole fucking thing.” Then I walked out and took the next day off. Without pay, of course.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 15-16, grifo do autor).

ideologia. [...] Pode ser uma paródia burlesca e uma crítica descontente do padrão legitimado, de "dar risada" às custas daqueles que exercem o poder.⁶³

Ao perceber que não obterá apoio institucional ou de seus colegas de emprego⁶⁴, Chinaski desiste de recorrer às vias institucionais e inicia um trajeto de resistência ao regramento do trabalho. Passa a referir ao superintendente como "Stone" ("Pedra"), e recebe dele as piores rotas para entregas de cartas, passando a ser, com frequência, enviado de volta para casa, sem direito a pagamento. O superintendente reforça as práticas de assédio moral, sancionando-o negativamente por considerar que Chinaski rompeu com um contrato de fidúcia⁶⁵ ao denunciá-lo para a ouvidoria.

O apelido "Stone" aparece pela primeira vez no romance após a denúncia frustrada à ouvidoria: é quando Chinaski percebe que Jonstone será efetivamente uma "pedra" que impedirá sua intenção de trabalhar o mínimo possível, sem maiores aborrecimentos. Assim sendo, Chinaski está em situação de disjunção⁶⁶ com a liberdade (o não-trabalho), porém, precisa do trabalho para atingir seu objeto de desejo: a liberdade, a qual é representada pelas bebedeiras, amantes, corridas de cavalos, e a máquina de escrever.

O principal antagonista da primeira parte de *Post Office* é aquele que tem controle sobre a ordenação do trabalho. "Stone" é apresentado como sádico, injusto, afeito a favoritismos e hipócrita, contudo, ao mesmo tempo, como alguém que se sustenta no posto de gerência por décadas *porque obtém resultados*, à custa do tratamento de capataz que inflige aos subalternos:

⁶³ "Disdain for people in power, especially the boss, foreman or manager at work, is another common theme in his writing, where laughter and parody fail to make any exception for class or privilege. He documents disrespect and vulgarity in his narrative, whether fistfighting, excessive drinking or violent and sexual sexual acts, all part of the tradition of the carnivalesque which exists on the edge of the acceptable social practices, moving beyond its ethical ramparts, suspended for all to see in carnival time. Here realism may meander into surrealism beyond the real and into a realm beyond ideology. [...] It can be a burlesque parody and disgruntled criticism of the mainstream, of 'having a laugh' at the expense of those who exert power." (CLEMENTS, 2013, p. 25)

⁶⁴ "The subs themselves made Jonstone possible by obeying his impossible orders. I couldn't see how a man of such obvious cruelty could be allowed to have his position". (BUKOWSKI, 2002b, p. 15). Trad.: "Os substitutos tornavam o Jonstone possível ao obedecer as suas ordens impossíveis" (BUKOWSKI, 2002b, p. 15).

⁶⁵ Um contrato de fidúcia é um acordo não escrito, de confiança, pautado em expectativas sociais, contingente aos valores de uma comunidade.

⁶⁶ Entende-se por "disjunção" uma situação de separação que o personagem pretende sanar, ou seja, um desejo ainda não satisfeito.

[Jonstone] é parte de uma hierarquia técnica que tem mostrado uma dedicação especial em fazer cumprir os tempos previamente cronometrados de produção. (ROVIRA, 2010, p. 162)⁶⁷

Deste modo, o enunciador consolida a representação da instituição do trabalho como desumanizante, uma atividade que posiciona resultados — como os obtidos por Stone — acima do bem-estar humano, o que deveria, segundo a exposição do narrador-protagonista, ser sua razão de existir⁶⁸: trabalhar apenas o suficiente para fruir a vida. Embora este argumento não seja feito de forma explícita, é um valor que se depreende da postura que o anti-herói tem com relação ao trabalho: mínimo esforço para máxima gratificação.

O texto se funda na oposição *liberdade vs. dominação* e, narrativamente, o gerenciamento do trabalho, personificado por Stone, é a “pedra” que dificulta a busca da liberdade (o não-trabalho). As punições mais severas acometem aos bons funcionários ou àqueles que são percebidos socialmente como tais.

A valorização da liberdade como positiva se reflete no próprio estilo do enunciador: minimalista, ele não se prende às convenções do cânone, constrói capítulos como *sketches* e faz uso de um *author surrogate* de modo a produzir romance autobiográfico sem precisar se preocupar com o que é “realidade”, o que aconteceu de fato, ou o que é ficcionalizado, brincando, ao contrário, com a liberdade que esta indeterminação lhe garante, nas palavras de Paul Clements (2013, p. 45):

[...] sua *persona* narrativa e *alter ego* Henry "Hank" Chinaski. [...] Esta *persona* narrativa pode permitir uma distância entre autor e narrador, permitindo que ele tenha uma margem de liberdade para distorcer eventos reais além dos fatos.⁶⁹

Os indícios da relativa autonomia do mundo ficcional com relação ao referente são evidentes em *Post Office*, pois, no romance, os personagens que seguem as

⁶⁷ “[Jonstone] forma parte de esa jerarquía técnica que ha mostrado su especial diligencia en hacer cumplir los tiempos previamente cronometrados de producción” (ROVIRA, 2010, p. 162)

⁶⁸ Metaforicamente a categoria da alienação pode ser elaborada com relação ao objeto-modal e o objeto-valor: o trabalho não-alienado é aquele que traz fruição para quem o executa, pois é visto como um fim em si mesmo, por trazer realização, prazer, e não se opor à vida; Já o trabalho que se realiza para viver *a posteriori* é um objeto-modal, e este é representado disforicamente no romance.

⁶⁹ “[...] his narrative persona and alter ego Henry ‘Hank’ Chinaski. [...] This narrative persona can permit some distance between author and narrator, allowing him to have a margin of freedom to distort real events beyond fact.” (CLEMENTS, 2013, p. 45)

regras do mundo do trabalho são *punidos* em alguma medida⁷⁰, em contraposição ao “mundo do trabalho real”, que costuma recompensar à subserviência e o respeito às regras. No mundo ficcional criado por Bukowski, ainda que os “hereges” às vezes paguem por sua desobediência aos ditames da religião capitalista, eles são premiados com liberdade, bem de valor maior, diretamente oposto ao aprisionamento quase literal do trabalho e das obrigações que o acompanham: hipoteca, prestações de veículo, família, crédito⁷¹.

Após as inúmeras desventuras vivenciadas pelo carteiro, o narrador introduz o personagem Matthew Battles, carteiro predileto do superintendente, e *foil*⁷² do protagonista:

Seus sapatos realmente brilhavam e nenhuma de suas roupas parecia ter sido lavada nem sequer uma vez. Assim que uma camisa ou um par de calças ficavam um pouco sujas, ele jogava fora. O Stone frequentemente exclamava quando Matthew passava: — Olhem *aí* um carteiro de verdade! E Stone queria dizer isso mesmo. Seus olhos quase brilhavam de amor. E Matthew ficava de pé ao lado da sua caixa, aprumado e limpo, penteado e bem dormido, sapatos brilhando vitoriosamente e ele lançava aquelas cartas para dentro da caixa com alegria. — Você é um carteiro de verdade, Matthew! — Obrigado, Sr. Jonstone! (BUKOWSKI, 2002b, p. 31-32, grifo do autor)⁷³

⁷⁰ A personagem Betty, por exemplo, ao estabelecer uma sequência de três empregos, passa a beber tanto que morre em decorrência de complicações de alcoolismo. (BUKOWSKI, 2002b, p. 93 e p. 109).

⁷¹ “The packing lists were never wrong probably because the guy at the other end was too frightened for his job to be careless. Usually he is on the seventh of thirty-six payments for his new car, his wife is taking a ceramics class on Monday night, the interest on his mortgage is eating him alive, and each one of his five kids drinks a quart of milk a day” (BUKOWSKI, 2002a, p. 132). Trad.: “As listagens de empacotamento nunca estavam erradas provavelmente porque o cara do outro lado tinha tanto medo de ser demitido que era cuidadoso. Normalmente ele está no sétimo dos trinta e seis pagamentos de um carro novo, sua esposa está fazendo aula de cerâmica na noite de Segunda-feira, os juros da prestação da casa estão comendo ele vivo, e cada um dos seus cinco filhos bebe um litro de leite por dia” (BUKOWSKI, 2002a, p. 132).

⁷² O *foil* é um personagem subsidiário que reforça as características positivas ou construídas como positivas do protagonista dentro do sistema de valores do texto, servindo de contraste ao herói. Definição completa disponível em: <http://archive.is/9kxFD> (Acessado em 25/03/18).

⁷³ “His shoes really shined and none of his clothing appeared to have ever been laundered even once. Once a shirt or a pair of pants became the least bit soiled he threw them away.

The Stone often said to us as Matthew walked by:

"Now, *there* goes a carrier!"

And The Stone meant it. His eyes damn near shimmered with love.

And Matthew would stand at his case, erect and clean, scrubbed and well-slept, shoes gleaming victoriously, and he would fan those letters into the case with joy.

"You're a real carrier, Matthew!"

"Thank you, Mr. Jonstone!" (BUKOWSKI, 2002b, p. 31-32, grifo do autor)

Matthew Battles é o contrário de Chinaski: não aparecia no trabalho com roupas amassadas ou velhas; por sua vez, Chinaski sequer comprava roupas, por priorizar gastos com a boemia. Matthew aparecia no trabalho após noites bem dormidas, enquanto Chinaski frequentemente virava as noites bebendo e ia trabalhar de ressaca. Matthew é cortês com o chefe e lhe chama de “Mister Jonstone”, enquanto o anti-herói se dirige ao chefe através de um apelido, e, além disso, Matthew demonstrava alegria no trabalho, já o protagonista via o trabalho como negação da vida.

Depois da apresentação do “funcionário modelo” e subserviente ao trabalho, é revelado que Matthew Battles furtava dos correios, abrindo as correspondências com doações para o templo religioso “Nekalayla”. O carteiro modelo é imediatamente demitido, o que causa embaraço em Stone. Ciente da vergonha do chefe, Chinaski decide interpelá-lo sobre o paradeiro de seu subalterno favorito:

— Sr. Jonstone?
 — Sim, Chinaski?
 — Onde o Matthew tá hoje? Doente?
 Stone baixou a cabeça. Ele olhou para o papel em sua mão e fingiu continuar lendo. Voltei e sentei-me.
 Às 7 da manhã, Stone apareceu:
 — Não há nada para você hoje, Chinaski. (BUKOWSKI, 2002b, p. 33)⁷⁴

Chinaski, no momento da provocação, voltou a chamá-lo de “Jonstone”, complementado do irônico “Mr.”, imitando assim, de forma farsesca, a cortesia de Matthew Battles. A retaliação do superintendente é imediata: não oferece nenhuma rota de entrega de cartas para Chinaski, cortando assim o salário do dia do carteiro e mandando-o de volta para casa. A expressão “*the Stone turned*” (em tradução literal: “a pedra virou”), que precede a sentença, é uma brincadeira com a

⁷⁴ ““Mr. Jonstone?”

“Yes, Chinaski?”

“Where’s Matthew today? Sick?”

The Stone’s head dropped. He looked at the paper in his hand and pretended to continue reading it. I walked back and sat down.

At 7 a.m. The Stone turned:

“There’s nothing for you today, Chinaski””. (BUKOWSKI, 2002b, p. 33)

expressão em inglês “*to leave no stone unturned*”⁷⁵, e demonstra, de forma sutil, a destreza do chefe em importunar aos seus subalternos.

A breve narrativa de ascensão e queda de Matthew Battles se insere no eixo de punição àqueles que aquiescem à dominação do mundo do trabalho. Ainda que Matthew furtasse o conteúdo das cartas de doações, na superfície era o carteiro exemplar, admirado pelo chefe e que executava suas funções com entusiasmo. No universo do romance, a subserviência de Matthews resulta no desprezo de Chinaski, e não sua falta de decoro com o funcionalismo público: Chinaski não tem pudores de furtar do trabalho, ou de esconder companheiros que subtraem dos empregadores⁷⁶ (característica que fica mais evidente em *Factotum*), mas a aquiescência à chefia é o verdadeiro alvo de seu desprezo.

George Greene, personagem que é introduzido no capítulo 16, passa por trajeto narrativo semelhante. Assim é a descrição inicial do personagem:

[...] por anos ele foi simplesmente chamado G.G. e depois de um tempo ele tinha cara de G.G. Ele era carteiro desde os vinte e poucos anos e agora estava com quase setenta anos. Sua voz se foi. Ele não falava. Ele coaxava. E quando ele coaxava, ele não dizia muito. Ele não era nem apreciado, e nem odiado. Ele apenas estava lá. Seu rosto tinha enrugado em linhas estranhas e montes de carne pouco atraente. Nenhuma luz irradiava de seu rosto. Ele era apenas um velho camarada durão que tinha feito o seu trabalho: G.G. Os olhos pareciam pedaços de argila foscas socados na órbita dos olhos. (BUKOWSKI, 2002b, p. 42)⁷⁷

G.G. não é um funcionário exemplar como Matthew Battles, mas sim o carteiro sênior que conseguiu suportar as agruras do trabalho por décadas de forma resignada. Ele termina por ser acusado — injustamente — de abuso sexual de menores, desaparece do trabalho e nunca mais é avistado, presumivelmente

⁷⁵ A expressão significa, na cultura dos falantes de língua inglesa, “tentar de tudo” ou “revirar tudo até encontrar”. A expressão “não deixar pedra sobre pedra”, por vezes erroneamente usada como tradução da expressão em inglês, tem sentido diverso da variedade em inglês: significa “destruir completamente”, caracterizando um assim um “falso cognato”.

⁷⁶ Sobre os cinzeiros dos Correios, Chinaski descreve com naturalidade os furtos: “They were nice. And said PROPERTY OF THE UNITED STATES GOVERNMENT. The clerks stole most of them.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 184). “Eles eram bonitos. E vinha escrito PROPRIEDADE DO GOVERNO DOS ESTADOS UNIDOS. Os funcionários roubavam quase todos eles.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 184).

⁷⁷ “[...] for years he was simply called G.G. and after a while he looked like G.G. He had been a carrier since his early twenties and now he was in his late sixties. His voice was gone. He didn't speak. He croaked. And when he croaked, he didn't say much. He was neither liked nor disliked. He was just there. His face had wrinkled into strange runs and mounds of unattractive flesh. No light shone from his face. He was just a hard old crony who had done his job: G.G. The eyes looked like dull bits of clay dropped into the eye sockets.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 42)

demitido, aprisionado ou foragido. Esta punição aos aquiescentes é característica de uma narrativa que subverte o sistema axiológico de seu tempo, como bem notou Fiorin (1995, p. 5):

A sanção pragmática pode ou não ocorrer. Pode ser um prêmio ou um castigo. Na chamada narrativa conservadora, porque tem a finalidade de reiterar os valores colocados na fase da manipulação, os bons são premiados e os maus castigados. Já numa novela como *Justine*, de Sade, *cada vez que a personagem age segundo os ditames da moral cristã, recebe um castigo*. (grifo nosso)

Post Office caracteriza-se por punir àqueles que se rendem ao trabalho dentro do sistema axiológico da sociedade americana na Idade de Ouro do Capitalismo (escrito em 1971, narra eventos de fins dos anos 50 e da década de 60), sistema de valores que é proveniente da ética protestante do capitalismo, tornada em profana pela consolidação do capitalismo como religião (BENJAMIN, 2011, p. 1). Agamben (2012b, p. 1), reflete sobre o fragmento de Walter Benjamin, “Capitalismo como Religião”, ao afirmar que “ela [a religião capitalista] celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro”⁷⁸; Isto é, não há como não notar a simetria entre esta asserção e o cerne (des)motivacional do anti-herói Chinaski, o qual é o herege que abnega simultaneamente a liturgia e o objeto desta religião⁷⁹, inadvertidamente se aproximando da “ética católica” e sua aversão ao espírito do capitalismo:

Weber insinua a existência de uma aversão, ou rejeição, básica e irreconciliável, ao espírito do capitalismo, por parte da Igreja Católica (e provavelmente também por parte de algumas denominações protestantes). Poderíamos falar de uma espécie de antipatia cultural — no sentido antigo, alquímico da palavra, “de falta de afinidade entre duas substâncias”. Em outras palavras, temo aqui uma exata inversão da afinidade eletiva [*Wahlverwandschaft*] com a ética protestante (algumas formas dela) e o espírito do capitalismo: haveria assim, entre a ética católica e o capitalismo, uma espécie de afinidade negativa. (LÖWY, 2016, p. 58)

O narrador-protagonista, embora sofra as consequências de sua resistência sem ressalvas à dominação do trabalho, é premiado no fim do romance com a

⁷⁸ “Essa celebra un culto ininterrotto la cui liturgia è il lavoro e il cui oggetto è il denaro” (AGAMBEN, 2012b, p. 1)

⁷⁹ “Brewer writes that “*Post Office* presents an American class system in which the ethical base, *the god*, is unmistakably money.” (BREWER *apud* FRANKLIN, 2013, p. 37, grifo nosso)

publicação de seu livro: “Ao acordar era de manhã e eu ainda estava vivo. Talvez eu escreva um romance, pensei. E foi o que eu fiz.” (BUKOWSKI, 2002, p. 196)⁸⁰.

A primeira parte do romance finda com o protagonista pedindo demissão do serviço de correios dos EUA alguns dias após ter sido efetivado no cargo. A partir de então, o conflito entre subalterno e superintendente transcorre metonimicamente⁸¹ a partir de uma disputa aparentemente pueril: a proibição (oficializada por memorando) de colocar o boné de carteiro sobre a pilha de cartas. Chinaski persiste em manter o antigo hábito de não guardar o boné no armário, o que lhe rende uma série de advertências por escrito, as quais ele simplesmente joga fora. Para Chinaski, a estabilidade no funcionalismo significava abdicar ainda mais das escassas liberdades que conseguia manter quando era apenas um carteiro substituto: antes, antagonizar o superintendente lhe rendia folgas não remuneradas, porém, como carteiro regular, ele passava a ter mais a perder, o que o conduz à demissão voluntária. A isotopia temática é mantida pela resistência ao trabalho como elemento definidor da existência social do indivíduo: o trabalho deve servir aos seres humanos, não de eles servir-se. Para conseguir tal objetivo, Chinaski decide viver sem ter muito a perder.

⁸⁰ “In the morning it was the morning and I was still alive. Maybe I’ll write a novel, I thought. And then I did”. (BUKOWSKI, 2002, p. 196)

⁸¹ O abandono da metáfora (presente frequentemente na poesia dos anos 50 e 60 do autor), vista como totalizante por unificar fenômenos diversos (ABRAMS *apud* HARRISON, 1994, p. 21), harmonizaria com a ambição do enunciador de denotar a fragmentação de classe em seus escritos, resultando no favorecimento da metonímia, a qual explicitaria tais cisões (HARRISON, 1994, p. 21).

3.2 A intermissão da temporalidade do interior americano no trajeto do anti-herói

Após seu pedido de demissão, Chinaski é agraciado por uma sequência de vitórias nas apostas em corridas de cavalos: se dá ao luxo de acordar às 10h30min da manhã, tomar um café da manhã sem pressa, “had a leisurely cup of coffee” — “tomou uma xícara de café desapressada” — (BUKOWSKI, 2002b, p. 53), marcando assim seu reencontro com a fruição. Às 13h00min o anti-herói iniciava sua jornada de apostas, voltando a tempo de receber Betty, sua parceira, na volta do seu trabalho como datilógrafa.

É notório que, a despeito de sua condição de desempregado, Chinaski mantém uma rotina regular e *demarcada pelo relógio*, o instrumento característico da marcação do tempo que se tornou hegemônica no capitalismo industrial⁸², isto é, ainda que o protagonista, momentaneamente, se veja livre da regulação do tempo laboral, semelhante percepção do tempo não o abandona, continuando a mediar seu período de não-trabalho.

Betty, contudo, logo se separa dele, afirmando que sente vergonha pelo fato de Chinaski não trabalhar: “— Eu apenas não quero todas essas pessoas achando

⁸² “Despite their diversity, all industrial time practices depend on time first being created to human design, that is, as abstract decontextualized and quantifiable clock-time. Built on the foundations of clock-time a time economy could flourish and the connection between time and money be established. Time could become commodified, compressed and controlled. These economic practices could then be globalised and imposed as the norm the world over the process of fusion between clock-time and capitalist social relations. Capitalist practices of value formation and appropriation display a tendency to alienate and subsume the concrete temporalities of material and human (re)productive practices under one hegemonic form, abstract clock-time. This tendency has been accompanied by the temporal alienation of a number of practices other than labour-time itself, to varying degrees. Capital tends to absorb concrete social temporalities into abstract clock-time, as it seeks to integrate them into its logic of valorization” (MARTINEAU, 2015, p. 107-108) “Apesar de sua diversidade, todas as práticas de tempo industrial dependem do tempo criado em primeiro lugar por invenção humana, isto é, como um tempo-cronometrado descontextualizado e quantificável abstrato. Construído sobre as fundações do tempo-cronometrado, uma economia de tempo pode florescer e a conexão entre tempo e dinheiro ser estabelecida. O tempo pode ser mercantilizado, comprimido e controlado. Essas práticas econômicas poderiam então ser globalizadas e impostas como norma ao mundo sobre o processo de fusão entre o tempo-cronometrado e as relações sociais capitalistas. As práticas capitalistas de formação e apropriação de valor mostram uma tendência a alienar e subsumir as temporalidades concretas das práticas (re)produtivas materiais e humanas sob uma forma hegemônica, o tempo-cronometrado abstrato. Essa tendência foi acompanhada pela alienação temporal de várias outras práticas além do próprio tempo de trabalho, em graus variados. O capital tende a converter temporalidades sociais concretas em tempo-cronometrado abstrato, à medida que busca integrá-las em sua lógica de valorização” (MARTINEAU, 2015, p. 107-108).

que eu sustento você. Todos os vizinhos...” (BUKOWSKI, 2002b, p. 54)⁸³. Semelhante evento poderia ser considerado uma “punição” pelo abandono do trabalho, no entanto, sem maiores delongas, no capítulo seguinte Chinaski já se vê envolvido com outra parceira, Joyce, herdeira de um homem de negócios rico do Texas, mencionada no livro como uma ninfomaníaca, com a qual ele vai morar na cidade descrita por especialistas nos EUA como “a última cidade que um inimigo iria atacar com uma bomba atômica” (BUKOWSKI, 2002b, p. 56).

Na pequena cidade, Chinaski recebe como chofer incumbido de lhe apresentar a cidade um homem com nanismo (pejorativamente referido no romance como *midget*), o qual também sofre de tiques nervosos que constantemente quase bate o carro. Com isso, fica evidente que naquele recanto dos EUA as regras de eficiência do capitalismo industrial americano são desconsideradas: o “anão” seria, presumivelmente, o último indivíduo a se considerar para a função de dirigir um veículo pelas ruas da cidade, visto que ele perdia o controle do carro frequentemente, quase causando colisões com seus tremores incontroláveis. Contudo, naquele vilarejo, as regras do capitalismo parecem como que suspensas. Novamente, as constrictões do universo ficcional se impõem sobre a mimese do realismo, pois, não só é permitido dirigir ao “anão” com problemas de coordenação motora, como ele é casado com a mulher mais bonita da cidade, e *admira* a Chinaski por considerá-lo “um filho da puta”⁸⁴, denotando valores que aparecem de ponta cabeça.

A cidadezinha texana é apresentada como um espaço que se opõe ao regramento racional de Los Angeles, nela, Chinaski desafia com sucesso ao valentão da cidade, o avô de sua esposa o presenteia com um carro novo — apesar de ele não fazer nada para “merecer” o presente —, e o médico da cidade estava constantemente drogado⁸⁵. A cidade é representada, assim, como um oásis no qual o regramento do capitalismo é às avessas, pois, o princípio de desempenho não é a força motriz das relações sociais, visto que o *hustler* (malandro) Chinaski é bem recebido por todos, a despeito de lá ter chegado com 75 centavos no bolso,

⁸³ “I just don’t want all these people thinking I am supporting you. All the neighbors...” (BUKOWSKI, 2002b, p. 54)

⁸⁴ “He admired me. He thought I was a son of a bitch” (BUKOWSKI, 2002b, p. 57). “Ele me admirava. Ele achava que eu era um filho da puta” (BUKOWSKI, 2002b, p. 57)

⁸⁵ “I met the town doctor in the street. I liked him. He was always high on drugs” (BUKOWSKI, 2002b, p. 61). “Eu encontrei o médico da cidade na rua. Eu gostei dele. Ele estava sempre drogado” (BUKOWSKI, 2002b, p. 61).

desempregado e sem qualquer disposição para reverter essa condição (BUKOWSKI, 2002b, p. 56).

Nos três capítulos que tratam deste recanto do Texas, atipicamente, o tempo não é demarcado de forma precisa, com exceção de duas passagens que se referem a sexo, em contraste com a maior parte das menções às horas no restante do romance, normalmente em um contexto laboral. Esta relativa omissão é significativa, pois todo o romance é permeado pela tensão entre o tempo do trabalho, rigidamente regulado e marcado pelo relógio, e o tempo da vida do protagonista, uma “experiência fictícia do tempo”:

[...] uma nova noção, a de experiência fictícia do tempo, tal como é feita pelos próprios personagens fictícios da narrativa. Essa experiência fictícia pertence a uma outra dimensão da obra literária que não a que consideramos aqui, ou seja, seu poder de projetar um mundo. É nesse mundo projetado que habitam personagens que nele fazem uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles, mas que nem por isso deixam de ter um mundo como horizonte. (RICOEUR, 2010a, p. 131)

Para Chinaski, escapar ao trabalho não é apenas questão de princípio, mas trata-se de não abdicar da gratificação imediata em prol de viver apenas no futuro. Abdicar do prazer imediato para usufruir futuramente, para Chinaski, é sinônimo de uma existência aprisionada pela ascese do trabalho. Dentre outras passagens que denotam a associação com encarceramento, se destaca a descrição da regulação do tempo pelos supervisores nos Correios:

Conversas proibidas. Duas pausas de 10 minutos em 8 horas. Eles registravam a hora que você saía e quando você voltava. Se você ficasse por 12 ou 13 minutos, você era advertido por isso. (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)⁸⁶

Assim, a postura *carefree* (despreocupada) do protagonista é evidenciada pela redução das marcas constritivas do tempo do relógio no texto, Chinaski concebe, deste modo, um espaço no interior americano que parece ser uma sobreposição do passado sobre o presente, e notadamente tem preferência por essa área de exceção, na qual a temporalidade regida pelo relógio é interrompida.

⁸⁶ “No talking allowed. Two 10 minute breaks in eight hours. They wrote down the time when you left and the time when you came back. If you stayed 12 or 13 minutes, you heard about it.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)

Ao retornar para Los Angeles, Chinaski consegue seu terceiro emprego, em uma loja de artigos de arte na qual se trabalha, efetivamente, apenas um par de horas por dia⁸⁷. Excepcionalmente, Chinaski consegue misturar atividades de fruição com o trabalho: escuta ao rádio, constrói móveis com contraplacado (madeira compensada) para si mesmo, lê revista de corridas de cavalos, caminha até a cafeteria fora do local de trabalho, sem correr qualquer risco de demissão (BUKOWSKI, 2002b, p. 62-63). Assim como a cidadezinha, o espaço da arte parece existir sob um regime de exceção, sem as agruras derivadas do princípio de desempenho.

Não obstante as benesses do trabalho na loja de apetrechos artísticos, Chinaski sente-se compelido a buscar uma alternativa que lhe ofereça remuneração mais substancial. Vê-se, novamente, participando da seleção para funcionário dos Correios, desta vez como atendente, e não carteiro. Toda a transição é narrada como fora do controle do protagonista, como que à deriva de forças maiores que ele e, em retrospecto, o narrador se refere a como se enganou com relação à temporariedade do trabalho: “Mal sabia quão longo aquele almoço seria” (BUKOWSKI, 2002b, p. 66)⁸⁸.

Novamente, a marcação do tempo passa a se dar de forma cronometrada: as referências aos minutos e à passagem do tempo se tornam frequentes, em contraste ao período anterior, no interior do Texas. A tensão entre o tempo despendido no trabalho e o tempo efetivo de vida é evidenciada pela preocupação do protagonista com conseguir reservar 45 minutos para ir ao zoológico com a esposa, ou até a praia, a um Museu de Arte, e até mesmo para ter amigos e gargalhar juntos, o que o leva a afirmar que “Esse jeito de viver é igual à vida de todo mundo: está nos matando” (BUKOWSKI, 2002b, p. 74)⁸⁹.

O *leitmotiv*⁹⁰ da oposição entre trabalho e vida permeia o retorno do protagonista aos Correios, assim como a hostilidade à regulação da vida

⁸⁷ “There was only an hour or two of work a day”. (BUKOWSKI, 2002b, p. 62) “Tinha apenas uma hora ou duas de trabalho por dia” (BUKOWSKI, 2002b, p. 62).

⁸⁸ “Little did I know how long that lunch would be.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 66)

⁸⁹ “This kind of life is like everybody else’s kind of life: it’s killing us.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 74)

⁹⁰ “Thomas Mann used it as a literary term to denote a recurrent theme (q.v.) or unit. It is occasionally used as a literary term in the same sense that Mann intended, and also in a broader sense to refer to an author’s favourite themes.” (CUDDON, 2013, p. 392). Trad.: “Thomas Mann usou-o como um termo literário para denotar um tema recorrente (q.v.) ou unidade. É ocasionalmente usado como um termo literário no mesmo sentido que Mann pretendia, e também em um sentido mais amplo para se referir aos temas favoritos de um autor.” (CUDDON, 2013, p. 392).

(compreendida como o período inalienado de existência) pelo gerenciamento laboral que, naquele momento, anos depois de sua primeira passagem pelos Correios, estendeu a amplitude do controle sobre os funcionários para fora do local e horário de trabalho, o que é evidenciado pela exigência do supervisor com relação à aparência física: afirma que todos serão avaliados de acordo com aparência, com peso idêntico à produção, e ordena que os servidores tomem banho todos os dias (BUKOWSKI, 2002b, p. 75).

As notas do narrador com relação à “moralização” do ambiente de trabalho parecem apontar para o fenômeno da dessacralização do controle da vida social: antes a encargo das mais diversas denominações religiosas, se tornou atribuição do mundo do trabalho, e se, no passado, as determinações com relação à higiene (banho, barba, corte de cabelo) cabiam ao sacerdócio, com a secularização, ou “desdivinização” (RICOEUR, 1977, p. 144), passaram a não mais se justificar com base na determinação divina, mas no critério de eficiência e de racionalização, visando maior produtividade. A administração científica de Frederick Winslow Taylor (TAYLOR, 1911), portanto, no romance, é apresentada como a ideologia que permeia as relações dos personagens com a vida, não diferente da concepção de Habermas, parafraseado por Ricoeur (1977, p. 143):

[...] qual é a ideologia do tempo presente? Sua resposta é semelhante à de Herbert Marcuse e à de Jacques Ellul: é a ideologia científico-tecnológica. [...] A sociedade industrial moderna, segundo Habermas, substituiu as legitimações tradicionais e as crenças de base utilizadas como justificação do poder por uma ideologia da ciência e da tecnologia.

Para Chinaski, a presença da “administração científica” na vida cotidiana, tanto em horário de trabalho como de fruição, é uma constante. O protagonista descreve as exigências por produtividade da “administração científica” do trabalho em detalhes:

Nossos 30 minutos agora eram dedicados ao treinamento do esquema. Eles nos deram um baralho de cartas para aprender e colocar dentro das nossas caixas. Para passar no esquema você tinha que jogar 100 cartas em oito minutos ou menos com pelo menos 95% de precisão. Você tinha três chances para passar, e se

você falhasse na terceira vez, eles te mandavam embora. (BUKOWSKI, 2002b, p. 78)⁹¹

Essa crítica se fundamenta na exposição do narrador das contradições da regulação do labor, cuja pretensa racionalidade esconde uma profunda irracionalidade que subsume o ser humano às necessidades da burocracia do desempenho, a qual faz juízos qualitativos com base em critérios quantitativos:

[...] *tudo o que pode ser quantificado* (número de letras ordenadas, artigos publicados, reclamantes entrevistados) é então usado como base de decisões que também *implicam um julgamento sobre a qualidade*. (HARRISON, 1994, p. 136, grifo nosso)⁹²

O pecado, neste cenário, é substituído pela secular “inabilidade de atingir metas”, uma falta não menos grave, com o agravo da punição acontecer no plano terreno: se o pecador, na ordem da crença, penava no além-mundo, no mundo regido pela ideologia científico-tecnológica, ao contrário, a retribuição é imediata, resultando em demissão, ou seja, não só o plano do divino foi secularizado, mas também o sistema penal imaterial dantesco se torna sincrônico ao “pecado” em si, resultando em um paralelismo semelhante à concomitância da extração de valor no capitalismo com o processo de produção, algo inédito na história da humanidade, como explicou Martineau (2015, p. 105):

Por ter acesso a seus meios de produção, os camponeses da Europa medieval não eram explorados por meios puramente 'econômicos', mas sim por um aparato de meios militares, políticos, legais ou religiosos. A apropriação ocorria, por assim dizer, *após* o fato, *após* a efetiva produção de excedente. O *momento de apropriação* não correspondia ao *momento de produção*, a apropriação não era 'econômica' como seria no capitalismo. O processo de produção propriamente dito e o tempo das práticas de trabalho em si permaneceram, em grau significativo, como um assunto que cabia ao camponês ou do artesão. O processo de trabalho foi predicado ao longo das linhas de um tempo concreto de tarefas e de processos socialmente mediados da natureza, como foi expresso, por exemplo, nas formas culturais do realismo grotesco. Isso não significa que o trabalho em si não foi alienado: foi. Mas o trabalho e o tempo

⁹¹ “Our 30 minutes was now devoted to scheme training. They gave us each a deck of cards to learn and stick into our cases. To pass the scheme you had to throw 100 cards in eight minutes or less with at least 95 percent accuracy. You were given three chances to pass, and if you failed the third time, they let you go.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 78)

⁹² “[...] *anything that can be quantified* (number of letters sorted, articles published, claimants interviewed) is then used as the basis of decisions that also *imply a judgment on quality*.” (HARRISON, 1994, p. 136, grifo nosso)

alienado não eram *fundidos*, como eles seriam no capitalismo. (grifo do autor)⁹³

Se no regimento da crença sobre a ordenação do cotidiano, etapa anterior à hegemonia da administração científica, a punição divina aos desajustados era *post mortem*, a extração de valor também acontecia *a posteriori*, enquanto no modo de produção capitalista, ocorre a fusão imediatista entre produção e extração de valor, a qual implica em, também, imediata punição pela sua não realização (a não-extração), que é a negação do princípio de desempenho tal qual desenvolvido por Marcuse.

⁹³ "Having access to their means of production, the peasants of medieval Europe were not exploited by purely 'economic' means, but rather by an apparatus of military, political, legal or religious means. The appropriation occurred, so to speak, *after* the fact, *after* the actual production of the surplus. The *moment of appropriation* did not correspond to the *moment of production*, appropriation was not 'economic' as it would become under capitalism. The actual production process, and the time of the labouring practices itself remained, to a significant degree, a peasant, or craftsman's matter. The labour process was predicated along the lines of a concrete time of tasks and of socially mediated processes of nature, as expressed, for example, in the cultural forms of grotesque realism. This does not mean that labour itself was not alienated: it was. But labour and alienated time were not *fused*, as they were about to become under capitalism." (MARTINEAU, 2015, p. 105, grifo do autor)

3.3 O trajeto do autoritarismo para o totalitarismo

Radu Cinpoes (2010, p. 70) em seu livro *Nationalism and Identity in Romania - A History of Extreme Politics from the Birth of the State to EU Accession* (2010) propõe a seguinte distinção entre autoritarismo e totalitarismo:

Existem diferenças fundamentais entre autoritarismo e totalitarismo, não apenas em termos do nível de controle (embora este seja o mais óbvio); elas vão mais fundo que isso. O autoritarismo envolve poder que é aceito e respeitado até certo ponto, adquirindo assim um senso de legitimidade. O estado autoritário mantém uma certa distinção entre estado e sociedade. Só se preocupa com o poder político e, desde que isso não seja contestado, dá à sociedade certo grau de liberdade. O *totalitarismo*, por outro lado, invade a vida privada e a *asfixia*.” (grifo nosso)⁹⁴

Ou seja, a distinção fundamental proposta por Cinpoes (2010) consiste na invasão da vida privada e sua consequente “asfixia”: o totalitarismo é uma forma específica de autoritarismo, que não se satisfaz apenas com o respeito à hierarquia na esfera pública, mas demanda certo padrão de comportamento que envolve a totalidade da vida dos indivíduos. Esta definição de totalitarismo também é desenvolvida por Sergio Salomé Silva (2010, p. 122-123):

De todo modo, antes de explicar a expressão (dolorosa) “totalitarismo democrático”, cabe explicar como é aqui usada a noção (muitas vezes, controversa) de totalitarismo. Para começar, com este palavrão tento nomear um sistema social (não um sistema político). O termo totalitário está associado ao controle sobre toda a vida da população. Na verdade, totalitarismo é simplesmente isso: um sistema social caracterizado pelo controle de toda a vida da população. Uma definição simples e fácil de entender, desde que não seja confundida com um controle total sobre a vida da população. O que define o totalitarismo não é o controle total da vida, mas o controle sobre todos os aspectos da vida.

Para Silva (2010, p. 129), esse “totalitarismo democrático” pode ser definido como o *American Way of Life*, ou seja, mais do que parte de um aparato político

⁹⁴ “There are fundamental differences between authoritarianism and totalitarianism, not only in terms of the level of control (although this one is the most obvious one); they go deeper than that. Authoritarianism involves power that is accepted and respected to a certain degree, thus acquiring a sense of legitimacy. The authoritarian state maintains a certain distinction between state and society. It is only concerned with political power and as long as that is not contested it gives society a certain degree of liberty. *Totalitarianism, on the other hand, invades private life and asphyxiates it.* (CINPOES, 2010, p. 70, grifo nosso)”

apenas, Silva (2010) propõe o totalitarismo como um modo de vida, o qual não é antitético à democracia. Este é também o argumento subjacente que se depreende da leitura de *Post Office*: o controle do trabalho sobre todas as facetas da vida do protagonista não acontece bruscamente, ele não é lançado em um campo de trabalhos forçados, ou coagido a trabalhar por decreto de figuras de autoridade, mas é envolvido paulatinamente por práticas discursivas que o impelem a abdicar do controle sobre seu trajeto de vida, em troca do “Sonho Americano”:

As relações capitalistas que envolvem Chinaski são abrangentes em suas promessas paternas - promessas que são bastante reais na medida em que podem oferecer uma vida de razoável conforto e segurança, desde que se jogue o jogo. (RHODES, 2009, p. 396).⁹⁵

A prerrogativa básica para tomar parte neste sonho — ou delírio — coletivo é aceitar o totalitarismo democrático e sua penetração positiva, em contraposição à dominação antiga:

O totalitarismo não está vinculado simplesmente ao poder de morte, o poder de acabar com a vida, coisa antiga. *O poder totalitário é um poder sobre a vida vivida.* (SILVA, 2010, p. 125, grifo nosso)

Ou seja, o totalitarismo democrático tal qual experienciado por Chinaski parece operar pela sedução, e não pelo medo, pois, os sujeitos são interpelados a tomar parte na produção de maneira a poder usufruir do estilo de vida americano, porém, para Chinaski, essa “sedução” é, em si mesma, algo absolutamente aterrador, pior que uma prisão:

Depois do juramento, o cara nos disse:
— Tudo bem agora, vocês têm um bom emprego. Não se metam em confusão e vocês vão ter segurança pro resto da vida.
Segurança? Você poderia obter segurança na cadeia. 9 metros quadrados e sem aluguel para pagar, sem conta de luz ou água, sem imposto de renda, sem pensão alimentícia. Nenhuma taxa de licenciamento. Nenhuma multa de trânsito. Nenhuma apreensão por dirigir bêbado. Nenhuma perda na pista de corrida. Assistência médica de graça. Camaradagem com aqueles que têm interesses

⁹⁵ “The capitalist relations that Chinaski finds himself in are all encompassing in their paternal promises –promises that are quite real in that they can offer a life of some comfort and security, provided that one plays the game.” (RHODES, 2009, p. 396)

semelhantes. Igreja. Sexo. Enterro gratuito. (BUKOWSKI, 2002b, p. 66, grifo nosso)⁹⁶

Na primeira parte de *Post Office* é apresentada uma situação na qual o totalitarismo ainda não se impõe como uma presença constante no cotidiano de Chinaski, o qual, no cargo de carteiro substituto, se rebela contra o *autoritarismo*, mas ainda demonstra ter algum grau de autonomia e consegue, de fato, até mesmo inserir elementos de *leisure* (fruição) no cotidiano de labuta, como quando encontra uma paróquia vazia, na qual consegue tomar um banho quente e se servir do vinho do padre em pleno horário de trabalho (BUKOWSKI, 2002b, p. 22).

Além disso, com frequência, trabalha de ressaca sem que o supervisor Stone cobre incisivamente que ele modere suas bebedeiras, e até mesmo a imprevisibilidade de Stone, o antagonista da primeira parte do livro, na sexta parte provoca nostalgia em Chinaski: “Ao menos com o Stone eu nunca sabia o que esperar. Aqui não havia nenhuma surpresa.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)⁹⁷.

Contudo, em seu retorno aos Correios, anos mais tarde, Chinaski se deparará com a variação mais penetrante do autoritarismo, o *totalitarismo*: o trabalho, agora, de fato estenderá seu gerenciamento até sua vida pessoal, efetivamente permeando todos os momentos exteriores à execução do trabalho, ou seja, o tempo livre de Chinaski, ou a “vida vivida” (SALOMÉ, 2010, p. 125). Ali, o protagonista vivenciará de fato a “jaula de aço”⁹⁸ do capitalismo, na definição de Löwy (2014, p. 57):

[...] é por causa de seu liberalismo, de seu democratismo, de sua sede de liberdade individual que Weber vai denunciar, nas últimas páginas de *A ética protestante*, o capitalismo como um destino trágico, um habitáculo “duro como o aço”, uma jaula em que se encontra presa, sem porta de saída, toda a humanidade. (grifo do autor)

⁹⁶ “After swearing us in, the guy told us:

“All right now, you’ve got a good job. *Keep your nose clean and you’ve got the security the rest of your life.*”

Security? You could get security in jail. 3 squares and no rent to pay, no utilities, no income tax, no child support. No license plate fees. No traffic tickets. No drunk driving raps. No losses at the race track. Free medical attention. Comradeship with those with similar interests. Church. Roundeye. Free burial.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 66, grifo nosso)

⁹⁷ “At least with the Stone I had never known what to expect. Here there weren’t any surprises.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)

⁹⁸ *Stahlhartes Gehäuse*, jaula de aço ou habitáculo de aço.

Contratado sob o regime de “atendente temporário por tempo indeterminado”⁹⁹, alvo de cobrança de “produção”, constante regulação do comportamento dos funcionários, incluindo o tempo despendido para tomar água e ir ao banheiro, cancelamento arbitrário de folgas e horas extras anunciadas no fim do expediente, o ambiente de trabalho é descrito como uma prisão que não só impõe uma pausa no viver, mas que torna o ato de viver em si uma atividade com horário para começar e terminar: não se “vive” apenas, mas se tenta encaixar, no contraturno do trabalho, atividades que aludem a um ideal do que “é viver”, como “ter amigos”, passear pela orla da praia com a esposa, referenciados como uma reserva de tempo de “45 minutos” no romance (BUKOWSKI, 2002b, p. 74).

Para Chinaski, o horror do trabalho se concretiza na subsunção que é imposta à vida, que passa a ser “o que acontece não se está sendo produtivo”, não *apenas* a alienação de força de trabalho nas horas efetivamente trabalhadas: a experiência do protagonista aparece como que invertida, na qual ele “bate cartão” para começar a viver, e as atividades laborais ocupam todo o restante.

Mais do que uma crítica à exploração laboral, o autor constrói um narrador-protagonista efetivamente encarcerado pelas relações de produção, e em embate constante com elas e, muito embora esse embate se dê de forma individual, seria precipitado associá-lo a um posicionamento anarquista, visto que o Estado não é apontado como o responsável pela alienação da vida e o foco de origem do despotismo, mas sim o ambiente de trabalho em si. Nele, o chefe é um ditador, o totalitarismo permeia todas as interações entre chefia e subordinados, em uma cisão irreconciliável, o que é evidenciado quando Chinaski encontra Tom Moto, colega que havia trabalhado como carteiro substituto há mais de uma década, sob o punho de ferro do supervisor Stone:

Moto estava sorrindo do cu até a sobancelha. Foi quando olhei para a camisa dele: um crachá de supervisor.

— Ah não, Tom...

— Hank, eu tenho quatro filhos. Eles precisam de mim para pão e manteiga.

— Tudo bem, Tom. Eu disse.

Então eu fui embora. (BUKOWSKI, 2002b, p. 188)¹⁰⁰

⁹⁹ “Temporary indefinite substitute clerk” (BUKOWSKI, 2002b, p. 69).

¹⁰⁰ “Moto was grinning from asshole to eyebrow. Then I looked at his shirt: a supervisor's badge.

Chinaski, ao perceber que seu antigo colega havia aceitado um cargo de supervisor, desapontadamente exclama “Oh no, Tom”. Ambos se tratam pelo primeiro nome — Hank e Tom —, denotando, assim, sua prévia amizade e intimidade.

Tom Moto tenta justificar ter aceitado o cargo de chefia, o que não impede que Chinaski se distancie dele, em uma despedida lacônica: para Chinaski, amizade com “a chefia” é algo simplesmente inconcebível, por outro lado, quando Joyce, ainda casada com ele, consegue um emprego em uma delegacia de polícia, ele apenas menciona com surpresa “— Eu estava morando com uma policial!” (BUKOWSKI, 2002b, p. 80)¹⁰¹, sem, contudo, demonstrar maiores incômodos com a situação, ou seja, evidenciando ali que a maior “traição de classe” não é, para o protagonista, sequer tomar parte do aparato repressivo estatal, mas aceitar regular o trabalho, construído dentro daquele mundo ficcional como o *locus* por excelência do totalitarismo.

Ainda que não possamos ter como medida única da genialidade de um trabalho literário sua capacidade preditiva, ou seja, de antecipar, na ficção, tendências incipientes ou dormentes nas relações sociais (“*avant la lettre*”, RICOEUR, 2010b, p. 331), reduzindo assim a literatura a uma espécie de proto-sociologia espontânea¹⁰² feita por um “historiador adjunto” (RICOEUR, 2010b, p. 331), mas de pontuar uma das leituras possíveis do autor, ainda que não seja a qual consideramos mais adequada. Nas palavras de Ricoeur (2010b, p. 331):

[...] é bem verdade que podemos ler os grandes romancistas do século XIX como historiadores adjuntos, ou melhor, como sociólogos *avant la lettre*: como se o romance ocupasse aqui um lugar ainda vacante no império das ciências humanas. Mas esse exemplo é, afinal, o mais enganador.

"Oh no, Tom."

"Hank, I've got 4 kids. They need me for bread and butter."

"All right, Tom," I said.

Then I walked off." (BUKOWSKI, 2002b, p. 188)

¹⁰¹ "I was living with a cop!" (BUKOWSKI, 2002b, p. 80)

¹⁰² Por sociologia espontânea compreende-se a expressão de Pierre Bourdieu referente à conceptualização primária, instintiva, antes da aplicação das técnicas de objetivação da sociologia “erudita”. (BOURDIEU, 2000, p. 24; 37).

A época de composição e publicação do romance explicita outra diferença marcante entre Bukowski e os escritores proletários da década de 30: Bukowski escrevia contra o capitalismo em sua “Era de Ouro”, enquanto os escritores proletários, ao contrário, criticavam o capitalismo durante a mais profunda crise até então nos EUA, logo após a quebra da Bolsa de 1929, em período literário iniciado pela publicação de *Jews Without Money* (1930), de Michael Gold, que conta a história de um menino judeu pobre vivendo em um gueto de Nova Iorque, sonhando com a revolução comunista (GOLD, 2004).

Não deixa de ser espantoso que Bukowski tenha produzido¹⁰³ um romance cujo cerne trata justamente do totalitarismo laboral e da concomitante subsunção da vida ao trabalho no início dos anos 70, quando a Era de Ouro do Capitalismo estava em seu auge (pré-crise do petróleo de 1973 e pré-neoliberalismo) e as esperanças de Maio de 68 acalentavam aos acadêmicos mais pessimistas: a história parecia marchar em frente, os EUA se propunham como uma “sociedade sem classes”¹⁰⁴, e já se consolidavam discursos sobre uma era “pós-industrial”, iniciados em 1969 com o livro *La société post-industrielle - Naissance d'une société* de Alain Touraine e

¹⁰³ Optamos pela terminologia “produzido” em consonância com a definição de Benjamin e Brecht: “Para Brecht e Benjamin, o autor é primariamente um *produtor*, análogo a qualquer outro fabricante de produtos sociais.” (EAGLETON, 2011, p. 123)

¹⁰⁴ “Feature packet propaganda challenged CP claims to represent the interests of labor by depicting the United States as a classless society. While workers prospered under “People’s Capitalism,” the USLA propaganda emphasized that the Soviet and Chinese systems were built upon the backs of “slave labor.” Articles entitled “A Worker’s Life in a ‘Worker’s State’” and “Communist China’s Boast—Millions in Slavery” depicted working conditions in the worst possible light. By contrast, articles such as “Social Security in the United States,” “The Guaranteed Wage,” and “Better Living Through Productivity” countered CP propaganda about U.S. working conditions. Packets included feature stories on labor leaders such as John L. Lewis, George Meany, Walter Reuther, and Eisenhower’s first labor secretary, Martin Durkin. A special Labor Day packet quoted Durkin describing the holiday as an occasion in which Americans “in white collars as well as those in overalls” joined with workers in other “free lands” in opposing “the ugly specters of dictatorship and communism.” (HIXSON, 1997, p. 131). “A propaganda direcionada desafiou as alegações do Partido Comunista de representar os interesses dos trabalhadores, descrevendo os Estados Unidos como uma sociedade sem classes. Enquanto os trabalhadores prosperavam sob o ‘Capitalismo Popular’, a propaganda do USLA enfatizava que os sistemas soviético e chinês eram construídos sobre o “trabalho escravo”. Artigos intitulados ‘A vida de um trabalhador em um ‘Estado operário’ e ‘o poder comunista da China - milhões escravizados’ descreveu as condições de trabalho da pior forma possível. Em contraste, artigos como ‘Segurança Social nos Estados Unidos’, ‘O Salário Garantido’ e ‘Melhor Vida Através da Produtividade’ contra-atacaram a propaganda do Partido Comunista sobre as condições de trabalho nos EUA. A propaganda incluía matérias sobre líderes trabalhistas como John L. Lewis, George Meany, Walter Reuther e o primeiro secretário trabalhista de Eisenhower, Martin Durkin. Um pacote de propaganda especial do Dia do Trabalho citou Durkin descrevendo o feriado como uma ocasião em que os americanos ‘dos escritórios e das fábricas’ se juntaram aos trabalhadores em outras ‘terras livres’ em oposição aos ‘horríveis espectros da ditadura e do comunismo’.” (HIXSON, 1997, p. 131)

popularizados por Daniel Bell com seu livro *The Coming of the Post-Industrial Society* de 1974.

Em suma, a exploração de força de trabalho tal qual descrita por Marx, parecia, ao menos no Ocidente, declinar com a passagem dos anos, a “democracia” parecia se infiltrar nos recônditos do planeta, a “opressão do socialismo real” era questionada nos círculos intelectuais mais progressistas da Europa.

Nesse cenário de otimismo, Bukowski constrói uma obra de caráter dual, que não só mostra um caminho para o trabalhador resgatar a própria vida das amarras do totalitarismo produtivista, mas que também explicita os “esquecidos” pelo avanço da história. A partir da sua obra subentende-se que não há uma “sociedade pós-industrial”, que as práticas exploratórias da fábrica apenas mudaram de cenário, da linha de produção clássica para o setor de serviços, da servidão ao ritmo do maquinário e da esteira rolante para as tarefas repetitivas em um cubículo de escritório ou repartição pública, visto que se com o fordismo¹⁰⁵ havia a materialidade da esteira de montagem, nos Correios há o supervisor fatiando o tempo de trabalho em segmentos de 23 minutos, efetivamente cumprindo o papel de uma esteira de produção imaterial:

— Antes de vocês começarem, disse o superintendente, — quero lhes dizer uma coisa. Cada bandeja desse tipo de correspondência deve ser jogada em 23 minutos. Esse é o cronograma de produção. Agora, apenas por diversão, vamos ver se cada um de nós consegue cumprir o cronograma de produção! Agora, um, dois, três... Vai! (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)¹⁰⁶

Muda o cenário, muda o maquinário, muda a forma, mas o processo de extração de valor permanece essencialmente o mesmo, ao ponto de um supervisor cobrar diretamente de Chinaski uma postura “fabril”:

— Você saiu da sua cadeira duas vezes em 30 minutos!
— Sim, tomei um gole de água pela primeira vez. Trinta segundos. Então mais tarde eu tirei o meu intervalo.

¹⁰⁵ Apesar de não ser nomeado no romance, o Fordismo é alvo da crítica do escritor. O Fordismo consiste na radicalização do taylorismo: não só ocorre alta especialização do trabalho não-qualificado, como o(a) trabalhador(a) não precisa sequer se movimentar pela fábrica, pois a esteira rolante ou o “carrossel” traz as peças até ele(a).

¹⁰⁶ “Before you begin,” the soup said, “I want to tell you something. Each tray of this type of mail must be stuck in 23 minutes. That’s the production schedule. Now, just for fun, let’s see if each of us can meet the production schedule! Now, one, two, three . . . GO!” (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)

— Imagine se você trabalhasse em uma máquina? Você não poderia deixar sua máquina duas vezes em 30 minutos!
Seu rosto todo brilhava de fúria. Foi surpreendente. Eu não consegui entender. (BUKOWSKI, 2002b, p. 101)¹⁰⁷

Todavia, esta conclusão de equidade entre os processos exploratórios do setor de serviços e o setor industrial não se depreende, necessariamente, da sociologia, mas do texto literário, o qual, como vimos com a exposição sobre Ricoeur, não tem uma dívida de reprodução dos modos de vivência e organização social aos moldes do realismo do século XIX (RICOEUR, 2010b, p. 331). Doravante, se há exagero por parte do narrador-protagonista Chinaski com relação à rigidez da exploração perpetrada pela “administração científica”¹⁰⁸ e regulação do tempo no ambiente de trabalho, não cabe à avaliação crítica do romance presumir que aquilo que foi ficcionalizado segue a temporalidade e o ordenamento do fenômeno referente do “mundo real”, visto que o campo do literário não lida com tais acontecimentos de forma conceitual, mas experiencial:

A ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a experiência dessa situação. (EAGLETON, 2011, p. 39).

Assim sendo, se os Correios, de fato, não pareciam diferir da exploração fabril mais estereotípica, pouco importa, haja vista que, para o narrador-protagonista, no “mundo contado”¹⁰⁹, inexistia uma hierarquia de explorações entre os Correios (setor de serviços) e as atividades fabris, ou seja, os regimes de trabalho são

¹⁰⁷ “You’ve left your seat twice in 30 minutes!”

“Yeah, I got a drink of water the first time. Thirty seconds. Then later I took my break.”

“Suppose you worked at a machine? You couldn’t leave your machine twice in 30 minutes!”

His whole face glistened in fury. It was astounding. I couldn’t understand it. (BUKOWSKI, 2002b, p. 101)

¹⁰⁸ Até mesmo a expressão “administração científica”, ou taylorismo, depende do arsenal cultural do leitor, ou seja, do encontro do leitor com as lacunas do texto: “Para Ingarden, um texto é inacabado uma primeira vez no sentido de que oferece diferentes “vistas esquemáticas”, que o leitor é chamado a “concretizar”; por esse termo, deve-se entender a atividade *figurante* pela qual o leitor se empenha em *se figurar* os personagens e os acontecimentos relatados pelo texto; é relativamente a essa concretização figurante que a obra apresenta lacunas, “lugares de indeterminação”; por mais articuladas que sejam as “vistas esquemáticas” propostas à execução, o texto é como uma partitura musical, suscetível de execuções diferentes” (INGARDEN *apud* RICOEUR, 2010b, p. 287)

¹⁰⁹ “[...] o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador” (RICOEUR, 2010a, p. 147)

representados tais como experienciados pelo anti-herói, e não de acordo com o “real” extraliterário.

O que — à primeira vista — pode parecer uma simplificação da realidade, parte do pressuposto errôneo de que um romance cuja temática é o labor, necessariamente deva ser julgado pelo critério de similitude entre contexto histórico imediato e representação literária, em um percurso argumentativo que segue a mesma estrutura da análise mais comumente aplicada a um filme adaptado de uma obra literária: as primeiras perguntas ao objeto partem da prerrogativa de mensuração de “fidelidade” entre a adaptação e o material de origem, ignorando, assim, as diferenças qualitativas de linguagem entre as mídias/campos.

Se o tratamento da realidade na ciência é conceitual, que não deixa de ser, também, uma forma específica de construção linguística que opera segundo métodos e convenções estabelecidos historicamente por uma comunidade, no romance predomina o experiencial, e no cinema, a linguagem visual. É possível inferir, a partir destas diferenças de mídias e métodos, que qualquer cobrança de verossimilhança na passagem de um meio para outro, parte de prerrogativas que não consideram as diferenças de linguagem em cada campo, seja a literatura, o cinema ou a ciência.

Os críticos que partilham da assunção de intercambialidade entre o passado histórico fictício – intradieético –, e o passado percebido ou reconstituído pelos críticos a partir da historiografia, “transplantam” expectativas para o conjunto da obra do autor que concernem ao contexto histórico do referente da obra, ignorando as intersecções entre ambos os campos, de acordo com Ricoeur (2010b, p. 316-317):

[...] descrevemos a leitura como uma efetuação do texto considerado como uma partitura a executar. [...] a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo.

Uma destas intersecções consiste, justamente, na liberdade da ficção de construir uma narrativa do que “teria podido acontecer” (RICOEUR, 2010b, p. 331), libertando-se das cobranças da verossimilhança “vulgar”:

A interpretação que aqui proponho do caráter “quase histórico” da ficção confirma, evidentemente, a que proponho do caráter “quase fictício” do passado histórico. Se é verdade que uma das funções da

ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *retrospectivamente* a sua função liberadora. O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos* no *passado efetivo*. O que "teria podido acontecer" — o verossímil segundo Aristóteles — recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado "real" e os possíveis "irreais" da pura ficção. (grifo do autor)

Ou seja, para Ricoeur (2010b, p. 300), a relação entre “passado histórico” em sentido estrito e o “quase-passado”, ou o passado diegético, da obra, não é de cisão plena, não se tratando, portanto, de negar a historicidade da literatura, e nem de distinguir a história como algo à parte das narrativas ficcionais. Ao contrário, o “entrecruzamento” da história (extradiegética) e da história diegética (passado da ficção) envolve uma amálgama, pois, tanto o historiador inventa para preencher lacunas, como o autor se vale da história “real” não para coibir a imaginação, mas ampliá-la, em uma relação de tensão dialética:

A primeira tensão dialética surgiu da comparação que não podíamos deixar de fazer entre o sentimento da *dívida*, que nos pareceu acompanhar a relação de *representância* perante o passado, e a *liberdade* das variações Imaginativas exercidas pela ficção sobre o tema das aporias do tempo. (RICOEUR, 2010b, p. 300, grifo do autor)

Essa “tensão dialética”, para Ricoeur (2010b, p. 273), é descrita como um problema insolúvel, pois há, entre o “irreal” da ficção e o “real” da história uma dissimetria¹¹⁰, o que não implica em cisão irreconciliável, mas em deslocamento. Destarte, sempre há um deslocamento entre o mundo inventado pelo autor e a “realidade do passado” (RICOEUR, 2010b, p. 273.), ou seja, depreende-se que não importa quão “mimética”, no sentido vulgar do termo¹¹¹, uma obra de ficção almeje ser, nunca conseguirá emular o passado histórico “extraliterário”: uma narrativa sempre criará um passado histórico próprio da obra, o que se infere a partir do desfoque entre a realidade externa e o regramento próprio da irrealidade inerente à ficção (RICOEUR, 2010b, p. 273).

¹¹⁰ Entre "realidade do passado" e "irrealidade da ficção", a dissimetria é total" (RICOEUR, 2010b, p. 273)

¹¹¹ “A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese.” (RICOEUR, 2010b, p. 331)

Este romper das regras, para Ricoeur (2010b, p. 331), traz um juízo estético que valora a obra, discernindo-a da imitação tacanha:

Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica *direta*, misturada à sua função estética, que ele propõe o problema mais interessante quanto à verossimilhança. A verdadeira *mímesis* da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mímesis*. É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética. O quase-passado da voz narrativa distingue-se completamente, então, do passado da consciência histórica. (grifo do autor)

Como se nota, a noção de verossimilhança, para Ricoeur (2010b, p. 330), envolve a coerência interna do texto, e não uma dívida do texto para com o passado histórico¹¹², negando assim uma falsa isotopia entre romance e historiografia¹¹³, apesar de ambos consistirem em narrativas, por se abalizarem, inicialmente, pela presentificação do passado: “a narrativa exprime fundamentalmente eventos passados, reais ou fictícios.” (RICOEUR, 2010a, p. 120).

Carl Rhodes (2009, p. 398), embora faça menção ao aspecto experiencial da escrita de Bukowski, não abdica da noção de verossimilhança costumeira (ou vulgar), pois, posiciona o romance “no limiar da ficção com a realidade”:

[...] bem como sua localização na fronteira da ficção e da realidade [...]. *Factotum* não oferece esse testemunho com a postura autoconfiante do cientista social, mas vem de uma posição experiencial que tenta localizar o significado nessa experiência.¹¹⁴

A noção de verossimilhança é perceptível, visto que Rhodes (2009) parte do princípio de que Bukowski tentava emular ao máximo o “real”, e a diferença consistiria apenas em “subjativizar” este real através do relato experiencial. No entanto, por “experiencial” não entendemos o *processo de subjetivação de uma*

¹¹² “Aristóteles sugere aqui que, para ser persuasivo, o provável deve ter uma relação de verossimilhança com o ter-sido. Com efeito, Aristóteles não se preocupa em saber se Ulisses, Agamemnon e Édipo são personagens reais do passado.” (RICOEUR, 2010b, p. 330)

¹¹³ “[...] essa simulação do passado pela ficção foi ulteriormente obscurecida pelas discussões estéticas provocadas pelo romance realista. A verossimilhança é, então, confundida com uma modalidade de semelhança com o real que coloca a ficção no mesmo plano da história” (RICOEUR, 2010b, p. 330-331)

¹¹⁴ “[...] as well as its location on the borderland of fiction and reality [...]. *Factotum* does not offer this testimony with the self-assured righteousness of the social scientist, instead it comes from an experiential position that tries to locate meaning in that experience.” (RHODES, 2009, p.398)

experiência coletiva, ou o escritor que faz o relato por meio do “senso comum” de objetos científicos que seriam “campo original” do cientista social, mas *a experiência literária em si*: Bukowski não produz romances que emulam o contexto histórico-social que coincide com o tempo da diegese, pois, não só o autor distorce expectativas sociais (narrativa avessa à axiologia da sociedade na qual foi produzida), acrescenta elementos de insólito em interações aparentemente banais, como também desconsidera mudanças estruturais no mundo do trabalho.

Por exemplo, no romance *Post Office*, que a despeito de ter o transcorrer da maior parte do tempo da diegese nos anos 60, o avanço da Terceira Revolução Industrial sobre a organização dos Correios não é explorado no romance, pelo contrário, Bukowski constrói um narrador-protagonista que lida com situações típicas do taylorismo¹¹⁵, um fenômeno símbolo da Segunda Revolução Industrial, portanto, anterior à Segunda Guerra Mundial, ou seja, há um deslocamento de quase uma década entre o início do tempo da diegese, 1952, e as relações de trabalho exploradas à exaustão no romance.

A discrepância do “contexto histórico da diegese” com o contexto-histórico *stricto sensu* evidencia que intentar um romance situado no “limiar da ficção com a realidade” (RHODES, 2009, p. 398) não era uma das preocupações do autor, visto que nos anos 60, período sincrônico ao tempo da narrativa, os avanços da mecanização sobre o mundo do trabalho nos Correios já eram significativos, de acordo com Danchisko (2010, p. 2-3):

Mais recursos foram aplicados em pessoal, aumentando o número de engenheiros que trabalhavam no departamento *durante a década de 1950*. Esses novos contratados conheciam as operações e equipamentos de mecanização e modernização. O Departamento concluiu que 'a única solução [para lidar com o aumento do volume de correspondência] é uma maior mecanização'.

[...]

O custo de processamento de uma correspondência dentro dos correios em 1968 era de 5/6 do custo total de levar a correspondência de um local para outro. O transporte correspondia a apenas 1/6 do custo total. *O processamento dentro das agências dos Correios, portanto, [recebeu] o maior esforço de mecanização*. Consistiu em abater (separar cartas de outros tipos de correspondência), revirar (virar os endereços para o lado direito),

¹¹⁵ O taylorismo ou “administração científica” foi uma técnica de controle do trabalho desenvolvida por Frederick Taylor na segunda metade do século XIX, a qual focava na especialização das tarefas e na alta especialização das atividades laborais, com controle extremo do tempo

cancelar (o selo), ordenar (dividir a correspondência em pilhas de acordo com destinatário), saque e despacho'. *Boa parte do Departamento dos Correios teve que ser renovada para acomodar novas máquinas de automação em seus edifícios.* (grifo nosso)¹¹⁶

Danchisko (2010) demonstra que o serviço postal norte-americano, já na metade dos anos 50, passou por um processo de mecanização que automatizou muito das atividades descritas por Chinaski em *Post Office*. Ele menciona que, em 1968, a introdução da automação nos Correios estava avançada. Se Bukowski tivesse, de fato, tentado emular o contexto histórico-social e apenas “estilizá-lo” na forma do romance, subjetivando uma experiência coletiva, ele teria escrito um romance sobre o embate dos trabalhadores contra a crescente automação do trabalho e o consequente desemprego estrutural. No entanto, Bukowski elabora um romance que ignora este fenômeno¹¹⁷ e prefere, ao contrário, desenvolver um protagonista que se digladiava com todas as forças contra a alienação do taylorismo, já muito enfraquecido nos Correios americanos, como a pesquisa de Danchisko (2010) evidencia. Russell Harrison, por sua vez, argumenta que Bukowski teria descrito uma sociedade na qual, embora o trabalho não seja mais o fator preponderante da geração de valor, é exigido o princípio de desempenho (HARRISON, 1994, p. 130). Muito embora semelhante conclusão possa ser avaliada sob a luz do contexto histórico (sua validade vai depender de aceitar ou não a existência de uma sociedade pós-industrial), não há no romance indicação de outra geração de valor que não derive do trabalho, como Chinaski deixa claro ao mencionar repetidas vezes o controle cronometrado dos capatazes sobre a rotina de trabalho, sem, contudo, apresentar *no romance* o processo de automação encontrado no contexto extraliterário. Já em *Factotum* — romance cujo período histórico da diegese é

¹¹⁶ “More funding was made in personnel, increasing the number of engineers working in the department *through the mid 1950s*. These new hires were knowledgeable in mechanization and modernization operations and equipment. The Department had concluded that ‘the only solution [for handling the increase of mail volume] is greater mechanization.’

[...] The cost of processing a piece of mail inside post offices in 1968 was 5/6 of the total cost of getting the mail from one place to another. Actual transportation was only 1/6 of the total cost. *Processing within the post offices thus [received] the most mechanization effort.* It consists of culling (separating of letters from other mail), facing (turning addresses right side up), cancelling (the stamp), sorting (dividing mail into destination piles), sacking and dispatching.’ *Much of the Post Office Department had to be revamped to accommodate new mechanized machinery in their buildings.*” (DANCHISKO, 2010, p. 2-3, grifo nosso)

¹¹⁷ Em *Factotum*, a automação não é ignorada, mas é figurativizada de tal forma que nega, no “mundo contado”, a existência de uma sociedade pós-industrial: “I had thought that machines had put the tomato pickers out of work. Yet, there it was. Humans apparently were less expensive than machines. And machines broke down” (BUKOWSKI, 2002a, p. 198).

simultâneo à Segunda Guerra Mundial e os anos imediatamente anteriores aos anos 50 — *há sobreposição de mudanças laborais dos anos 70*, período no qual o livro foi escrito (entre 1971 e 1975), o que é evidenciado, em especial, pela observação da flexibilização dos regimes de trabalho: “— Estamos entrando em nosso período de folga, disse o homem. — Eu lamento dizer que teremos que mandar todos vocês embora até o mercado aquecer de novo.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 190)¹¹⁸. Segundo Harrison (1994, p. 151):

Embora o incidente no armazém de autopeças tenha acontecido no final da década de 1940 ou no início da década de 1950, ele foi escrito no início da década de 1970. Ele reflete as atitudes de dezenas de milhões de trabalhadores americanos influenciados pelos eventos da década de 60 e reflete mudanças tecnológicas históricas. É uma medida da autenticidade de Bukowski como artista que ele tenha perfeitamente capturado uma ampla corrente histórica de sentimentos em uma obra de arte tão original e idiossincrática.¹¹⁹

No campo do “experencial”¹²⁰ Bukowski elabora a “epopeia” de um homem comum que identifica como o maior obstáculo ao exercício de sua liberdade as práticas do gerenciamento laboral do proprietariado (classe de posses), e não o Estado, o que descaracteriza um posicionamento anárquico de Chinaski, o que não implica, por outro lado, que ele seja o herói proletário arquetípico de uma *Tendenzroman* (romance engajado), visto que propõe e executa, a todo o momento, apenas resistências individuais à subsunção do capitalismo, sem almejar organização coletiva:

¹¹⁸ “We are entering our slack period,” said the man. “I’m sorry to say that we’re going to have to let all of you go until things pick up.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 190)

¹¹⁹ “Although the incident at the auto parts warehouse takes place sometime in the late 1940s or early 1950s, it was written in the early 1970s. It reflects the attitudes of tens of millions of American workers influenced by the events of the 1960s and it reflects historic technological changes. It is a measure of Bukowski’s authenticity as an artist that he so perfectly captured a broad historical current of feelings in so unique and idiosyncratic a work of art.” (HARRISON, 1994, p. 151)

¹²⁰ “A ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a *experiência dessa situação*” (EAGLETON, 2011, p. 39, grifo nosso)

[...] Existe uma forma de resistência que foi omitida pela teoria — aquela que é altamente individualista e desorganizada, ainda que extrema e explícita. Esta é uma resistência que não apenas trabalha contra as estruturas de poder de uma organização, mas *rejeita todos os aspectos das relações de trabalho capitalistas além daquelas necessárias à sobrevivência*. (RHODES, 2009, p. 388, grifo nosso)

121

Bukowski antecipa, em décadas, discussões sobre o papel “governamental”¹²² despótico do trabalho: para ele, o totalitarismo é encontrado em sua configuração *mais perniciosa* na regulação laboral dos corpos, e não nos aparatos repressivos estatais. Tanto no romance *Factotum* como em *Post Office*, embora o protagonista seja preso e tenha entrevistos diversos com a polícia (um dos braços armados do Estado), não há menções detalhadas a impostos (dependente do monopólio de violência estatal), e mesmo o alistamento militar compulsório por ocasião da Segunda Guerra Mundial não ocupa um papel dominante no enredo, porém, os desmandos do gerenciamento do trabalho e o controle dos corpos dos trabalhadores têm função central e recebem detalhamento muito superior a outras variantes de opressão. Tal percepção negativa do ambiente de trabalho, caracterizando-o como uma ditadura invisível e permitida dentro de uma democracia, nos Estados Unidos, apenas entrou na ordem do dia recentemente, em especial com a publicação de *Private Government: How Employers Rule Our Lives* por Elizabeth Anderson em 2017:

Pondere alguns fatos sobre como os empregadores hoje controlam seus trabalhadores. O Walmart proíbe os funcionários de trocar comentários casuais enquanto estão em serviço, chamando isso de “furto de tempo”. A Apple inspeciona os pertences pessoais de seus funcionários do varejo, que perdem até meia hora de trabalho não-remunerado todos os dias enquanto esperam na fila para serem revistados. A Tyson impede que seus trabalhadores de granjas usem o banheiro. Alguns foram forçados a se urinar, enquanto seus supervisores zombavam deles. Cerca de metade dos funcionários dos EUA foram submetidos a exames de detecção de drogas por seus empregadores. Milhões são pressionados por seus patrões para apoiar determinadas causas políticas ou candidatos. Se o

¹²¹ “[...] there is a form of resistance that has been elided in theory – that which is highly individualistic and disorganized yet extreme and overt. This is a resistance that does not just work against the power structures of one organization, but rather *rejects all aspects of capitalist work relations other than those necessary for survival*.” (RHODES, 2009, p. 388, grifo nosso)

¹²² As aspas em “governamental” servem para realçar que pode haver relação de poder verticalizada semelhante à de um Estado perante seus cidadãos, em uma relação de trabalho regida por um contrato “voluntário”, como Elizabeth Anderson elucidou em seu livro *Private Government: How Employers Rule Our Lives* (ANDERSON, 2017, p. xix)

governo dos EUA impusesse tais regulamentos sobre nós, protestaríamos, corretamente, dizendo que nossos direitos constitucionais estavam sendo violados. Mas os trabalhadores americanos não têm tais direitos contra seus chefes. Só de falar contra tais restrições, eles podem ser demitidos. Então a maioria fica em silêncio. O discurso público americano também se cala sobre os regulamentos que os empregadores impõem aos seus trabalhadores. Temos o vocabulário da justiça justa e distributiva para falar sobre baixos salários e benefícios inadequados. Sabemos como falar sobre o "Lute por \$15", qualquer que seja o lado desse problema em que estamos. Mas não temos boas formas de falar sobre como os chefes governam as vidas dos empregados. Em vez disso, falamos como se os empregados não fossem governados por seus chefes. (ANDERSON, 2017, p. XIX, grifo nosso)¹²³

Elizabeth Anderson (2017), assim, identifica como um problema central a “naturalização” efetuada pelos trabalhadores americanos com relação ao totalitarismo laboral, tratado como aceitável no mesmo país no qual os cidadãos se consideram livres de totalitarismo e, de fato, constroem sua identidade nacional em oposição direta a países por eles considerados como “totalitários”. Segundo Hardy e Clegg (*apud* RHODES, 2009, p. 388), o controle disciplinar sobre o trabalho parece tão completo que a resistência à disciplina nem sequer é uma pauta central, ou seja, mesmo entre estudiosos de administração, há reconhecimento de que o totalitarismo foi “naturalizado”:

[...] ‘O controle disciplinar parece ser tão completo (nas empresas) que o espaço para resistência, sem contar seu resultado, é severamente restringido’.¹²⁴

¹²³ “Consider some facts about how employers today control their workers. Walmart prohibits employees from exchanging casual remarks while on duty, calling this “time theft.” Apple inspects the personal belongings of their retail workers, who lose up to a half-hour of unpaid time every day as they wait in line to be searched. Tyson prevents its poultry workers from using the bathroom. Some have been forced to urinate on themselves, while their supervisors mock them. About half of U.S. employees have been subject to suspicionless drug screening by their employers. Millions are pressured by their employers to support particular political causes or candidates. *If the U.S. government imposed such regulations on us, we would rightly protest that our constitutional rights were being violated. But American workers have no such rights against their bosses.* Even speaking out against such constraints can get them fired. So most keep silent. American public discourse is also mostly silent about the regulations employers impose on their workers. We have the language of fairness and distributive justice to talk about low wages and inadequate benefits. We know how to talk about the Fight for \$15, whatever side of this issue we are on. But we don’t have good ways to talk about the way bosses rule workers’ lives. Instead, we talk as if workers aren’t ruled by their bosses.” (ANDERSON, 2017, p. XIX, grifo nosso)

¹²⁴ “[...] ‘disciplinary control appears to be so complete (in organizations) that space for, never mind the outcome of, resistance is severely restricted’.” (HARDY e CLEGG *apud* RHODES, 2009, p. 388)

Russell Harrison (1994, p. 139) observa que Bukowski construiu um protagonista que apresenta atitudes com relação ao trabalho que só seriam prevalentes anos mais tarde:

A atitude dele é a mesma do trabalhador dos anos 60 e além, ainda que os eventos que ele esteja escrevendo sobre tenham ocorrido nos anos 50 e começo dos anos 60.¹²⁵

A contradição apontada por Anderson, de forma explícita, conceitual e em tom de denúncia, é elaborada por Bukowski, quase meio século antes, de forma metonímica, a partir de minúcias do cotidiano do trabalho que revelam a extensão da invasão do trabalho sobre a vida privada, como quando os Correios enviam uma enfermeira para a residência de Chinaski (BUKOWSKI, 2002b, p. 94) ou interpelam o narrador-protagonista a respeito de seu hábito de beber *fora* de horário de trabalho (BUKOWSKI, 2002b, p. 98). Não obstante, a construção do totalitarismo laboral no romance *Post Office* obedece às regras da ficção¹²⁶, pois, ainda que o texto de Elizabeth Anderson possa parecer um exemplo claro das situações relatadas por Chinaski, há no romance uma *condensação* de situações que acentuam o absurdo da administração científica e do avanço do trabalho sobre esferas da vida privada, como sobre a moral do trabalhador, o que é apresentado como uma “oportunidade” para o trabalhador:

Espera-se que os funcionários dos correios mantenham os mais altos princípios morais [...]. Assim, há uma oportunidade especial e responsabilidade para que cada funcionário dos correios possa agir com honra e integridade. (BUKOWSKI, 2002b, p. 9, grifo nosso)¹²⁷

Este trecho foi transferido verbatim do Código de Regulações Federais dos EUA para o romance, antes do primeiro capítulo, e toda narrativa posterior mostra um protagonista que faz o que pode para se insurgir contra este código pode acenar para um “posicionamento anti-Estado” de Chinaski, todavia, o fato da prescrição comportamental ter origem no Estado é mera casualidade: Chinaski narra

¹²⁵ “His is the attitude of the worker of the 1960s and later, although the events he is writing about occur in the 1950s and early 1960s” (HARRISON, 1994, p. 139)

¹²⁶ “[...] a libertação da ficção das coerções da história.” (RICOEUR, 2010b, p. 331).

¹²⁷ “Postal personnel are expected to maintain the highest moral principles [...]. Thus, there is an *especial opportunity* and responsibility for each postal employee to act with honor and integrity.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 9, grifo nosso)

um mundo no qual o trabalho, seja ele controlado por mãos privadas ou estatais, não se contenta com as horas dedicadas pelo trabalhador, mas quer alienar dele também aquilo que o faz humano:

Foi quando aprendi que não era suficiente apenas fazer o seu trabalho, você tinha que ter um interesse nele, até mesmo uma paixão por ele. (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)¹²⁸.

A ênfase no absurdo se dá pelo rompimento das regras de convivência, de forma eruptiva. O narrador-protagonista frequentemente tem interações com figuras de autoridade que rompem todos os protocolos de comportamento estipulados pelo regramento dos Correios, como quando Chinaski falta ao trabalho sem avisar de antemão:

— Quando você não telefona avisando, sabe o que está dizendo?
 — Não.
 — Sr. Chinaski, você está dizendo: — Foda-se o correio!
 — Eu estou?
 — E, Sr. Chinaski, você sabe o que isso significa?
 — Não, o que isso significa?"
 — Isso significa, Sr. Chinaski, que o correio vai foder você!"
 Então ele se inclinou para trás e olhou para mim.
 — Sr. Feathers, eu falei pra ele, — você pode ir para o inferno.
 — Não seja espertinho, Henry. Eu posso endurecer as coisas para você.
 — Por favor, se dirija a mim pelo meu nome completo, senhor. Peço um pouco de respeito de você.
 — Você pede respeito de mim, mas...
 — É isso mesmo. Sabemos onde você estaciona, Sr. Feathers. (BUKOWSKI, 2002b, p. 123-124)¹²⁹

¹²⁸ "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." (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)

¹²⁹ "When you don't phone in, you know what you are saying?"

"No."

"Mr. Chinaski, you are saying, 'Fuck the post office!'"

"I am?"

And, Mr. Chinaski, you know what that means?"

"No, what does it mean?"

"That means, Mr. Chinaski, that the post office is going to fuck *you*!"

Then he leaned back and looked at me.

"Mr. Feathers," I told him, "you can go to hell".

"Don't get fresh, Henry. I can make it tough on you."

"Please address me by my full name, sir. I ask for a simple bit of respect from you."

"You ask respect from me but..."

"That's right. We know where you park, Mr. Feathers." (BUKOWSKI, 2002b, p. 123-124)

O insólito da situação é erigido pela oscilação entre a acedência às regras e o seu rompimento quase sincrônico: inicialmente o supervisor, que naquele momento é o Mr. Feathers (“Senhor Penas”, em contraste ao Mr. Stone, o “Senhor Pedra” da Parte I do romance), trata Chinaski por “Mister”, ao mesmo tempo, que ameaça “ferrá-lo”, usando a autoridade dos Correios (“That means, Mr. Chinaski, that the post office is going to fuck *you!*”). Depois de ser mandado “para o inferno”, o supervisor tenta reforçar sua posição hierárquica referindo-se a Chinaski pelo primeiro nome: “Don’t get fresh, Henry”, adicionando uma ameaça (“I can make it tough on you”). Contraditoriamente, ao invés de escalar o conflito, Chinaski parece recuar, pedindo para ser tratado “pelo nome completo”, e requerendo respeito, contudo, logo em seguida, o anti-herói faz uma ameaça velada ao supervisor. O diálogo não segue a linearidade esperada de uma situação de conflito, e Chinaski, ao confrontar o regramento laboral, é novamente recompensado na narrativa: Mr. Feathers é transferido de repartição, e Chinaski nunca mais o vê (BUKOWSKI, 2002b, p. 124). Semelhantes situações não seguem o ordenamento das relações sociais que seria esperado da quebra de hierarquia no ambiente de trabalho, fugindo da rotulação típica do autor como realista.

Em consonância com a regulação da conduta e dos corpos dos trabalhadores, os Correios enviam até o domicílio de Chinaski uma enfermeira, quando ele falta ao trabalho por alegar estar doente, de acordo com ele, para “ter certeza de que você não está na balada ou sentado em uma casa de apostas” (BUKOWSKI, 2002b, p. 94)¹³⁰. Passagens como essas aludem à “intenção” de Bukowski em evidenciar o alcance do controle do trabalho sobre o tempo livre, segundo Harrison (1994, p. 137):

Ele também quer *demonstrar* que seus tentáculos alcançam a vida do trabalhador fora do trabalho, que o trabalho serve a funções amplas de controle social, que, com efeito, o “fordismo”, assim como o taylorismo, não está morto. (grifo do autor)¹³¹

Contudo, não é possível presumir que Bukowski tivesse um projeto tão sistematizado como Harrison (1994) dá a entender com a expressão “he wants to show” (“ele quer demonstrar”), assemelhado ao fazer intelectual de cientistas sociais

¹³⁰ “[to] make sure you weren’t night-clubbing or sitting in a poker parlor” (BUKOWSKI, 2002b, p. 94)

¹³¹ “He also wants to *show* that its tentacles reach out into the life of the worker outside of work, that work serves broad functions of social control, that, in effect, ‘Fordism’, as well as Taylorism, is not dead.” (HARRISON, 1994, p. 137, grifo do autor)

e afins, o que não significa afirmar que semelhante interpretação não possa ser feita de seus romances, ao contrário, Bukowski, de fato, empreendeu uma crítica inovadora, por vezes antecedendo em décadas a popularização de alguns temas relativos ao trabalho, como a “desnaturalização” do totalitarismo dos aparelhos de gerenciamento laboral sobre os empregados:

O que é tão importante Post Office é que Chinaski *se recusa a aceitar a situação de alienamento como normal*, Chinaski é o representante de uma nova estirpe de trabalhadores, educada e pouco disposta a aceitar as rígidas relações burocráticas que prevaleceram na América do meio do século XX. (HARRISON, 1994, p. 139, grifo nosso)¹³²

A diferença consiste em compreender que tal interpretação é derivada justamente do *instinto de classe* de Bukowski, noção assim definida por Althusser (2011, p. 67; 84):

O mais-valor relativo (seção IV), cuja existência pode ser observada em segundo plano na questão das horas extras, é sem dúvida a forma número 1 da exploração contemporânea. É uma forma muito mais sutil, porque é menos perceptível do que a extensão da duração do trabalho. Os *proletários, entretanto, reagem por instinto*, se não contra ele, ao menos, como veremos, contra seus efeitos.

[...] O que acontece é que os intelectuais burgueses ou pequeno-burgueses têm um “instinto de classe” burguês (ou pequeno-burguês), ao passo que os proletários têm um instinto de classe proletário. Os primeiros, cegos pela ideologia burguesa, que faz de tudo para escamotear a exploração de classes, não conseguem ver a exploração capitalista. Os segundos, ao contrário, apesar da ideologia burguesa e pequeno-burguesa, que pesa terrivelmente sobre eles, não conseguem não ver a exploração capitalista, *já que ela constitui sua vida cotidiana*.

[...] *Como eles têm “por natureza” um “instinto de classe” formado pela rude escola da exploração cotidiana*, basta uma educação suplementar, política e teórica, *para que compreendam objetivamente o que pressentem de forma subjetiva, instintiva*. O capital dá esse suplemento de educação teórica na forma de explicação e demonstração objetivas, *o que os ajuda a passar do instinto de classe proletário a uma posição (objetiva) de classe proletária*. (Tradução de Rubens Enderle, grifo nosso)¹³³

¹³² “What is so important throughout Post Office is that Chinaski *refuses to accept the alienated situation as normal*, Chinaski is representative of a new class of worker, educated and unwilling to accept the rigidified bureaucratic relations that obtained in mid-century America.” (HARRISON, 1994, p. 139, grifo nosso)

¹³³ “La plus-value relative (section IV), dont on vient d'apercevoir en filigrane l'existence dans cette question des heures supplémentaires, est sans doute la forme n° 1 de l'exploitation contemporaine. Elle est beaucoup plus subtile, car moins directement visible que l'augmentation de la durée du travail.

Ou seja, se seguirmos a linha de Althusser (2011), Bukowski está, ainda, na fase “instintiva” (subjetiva) e não na fase posterior, científica, de posição de classe proletária, a qual se atinge a partir de um refinamento/letramento político-teórico dos trabalhadores. Esta definição de Althusser, ainda que não faça referência à Literatura, guarda semelhança com a distinção de Eagleton (2011, p. 39) entre “a experiência da situação” e o “conhecimento conceitual de uma situação”, e também com a oposição que Nietzsche estabelece entre arte e ciência (NIETZSCHE *apud* MACHADO, 1999, p. 40). Não obstante, embora esteja implícito em Althusser que o “instinto de classe” é considerado um estágio inferior à consciência de classe objetiva, Bukowski abraça ao instinto e se opõe à ilustração (conhecimento racional), como bem notou Encke (2003), ao mencionar trecho de entrevista do autor à crítica italiana Fernanda Pivano, em 1980 (*apud* ENCKE, 2003, p. 48):

O próprio Bukowski, na mesma entrevista com Pivano, salienta que, mesmo criticando constantemente o pensamento conservador, ele rejeita democraticamente as afirmações factuais sobre si mesmo: ‘Nunca reconheço fatos, quer dizer, não penso em ‘Eu não amo a natureza’, ou ‘Eu amo a natureza’. Não saio por aí acumulando fatos sobre mim mesmo. Na maioria das vezes, não penso em nada.’ O papel do autor, segundo Bukowski, é ser uma ‘página em branco’, de modo a evitar respostas redutivas e reagir às situações conforme elas aparecem. (grifo nosso)¹³⁴

Pourtant les prolétaires réagissent d'instinct, sinon contre elle, du moins, comme on va le voir, contre ses effets.

[...]

C'est que les intellectuels bourgeois ou petits-bourgeois ont un « instinct » bourgeois (ou petit-bourgeois) alors que les prolétaires ont un instinct de classe prolétarien. Les premiers, aveuglés par l'idéologie bourgeoise, qui fait tout pour escamoter l'exploitation de classe ne peuvent pas voir l'exploitation capitaliste. Les seconds, au contraire, en dépit de l'idéologie bourgeoise et petite-bourgeoise qui pèse terriblement sur eux, ne peuvent pas ne pas voir cette exploitation, *puisque'elle constitue leur vie quotidienne.*

[...]

Comme ils ont « par nature » un « instinct de classe » formé par la rude école de l'exploitation quotidienne, il leur suffit d'une éducation supplémentaire, politique et théorique, pour comprendre objectivement ce qu'ils ressentent subjectivement, instinctivement. Le Capital leur donne ce supplément d'éducation théorique, sous la forme d'explications et de démonstrations objectives, *ce qui les aide à passer de l'instinct de classe prolétarien à une position (objective) de classe prolétarienne.*” (ALTHUSSER, 1969, p. 5; 30; grifo nosso)

¹³⁴ “Bukowski himself, in the same interview with Pivano, points out that, while constantly critical of conservative thinking, he is democratically dismissive of factual claims about himself: “I never acknowledge facts, or I don’t go about thinking ‘I don’t love nature,’ or ‘I do love nature.’ I don’t go around accumulating facts about myself. Most of the time I don’t think at all.” *The role of the author, according to Bukowski, is to be a “blank page,” to avoid reductive answers and react to situations as they come up.*” (ENCKE, 2003, p. 48, grifo nosso)

Como se nota, Bukowski traça o percurso contrário à Althusser, o qual favorece a apreensão objetiva, conceitual, das condições de existência, enquanto Bukowski inverte a hierarquia¹³⁵, refutando de forma radical a apreensão conceitual da realidade. Caso Bukowski assim não o fizesse, o resultado seria a apatia do “quietismo”:

Se a arte, diferentemente da ciência, está do lado da vida, é porque a vida quer a aparência, não despreza seus véus e ilusões. O que era característica da arte apolínea torna-se condição indispensável de toda arte digna desse nome, isto é, da arte dionisiaca; radicalização, através da aparência, de um parentesco entre arte e vida que sempre esteve presente no pensamento de Nietzsche. ‘Única possibilidade de vida: na arte. De outro modo nos desviamos da vida. O movimento instintivo das ciências é o aniquilamento completo da ilusão: se não houvesse arte, a consequência seria o quietismo.’ (MACHADO, 1999, p. 39)

Assim, a proposição de Harrison (1994) de que Bukowski teria um projeto intencional de explicitação da extensão do alcance do Fordismo e do Taylorismo, não se sustenta, haja vista que isto requereria do escritor um projeto político típico das *Tendenzromane* — romances engajados politicamente.

¹³⁵ “A arte é mais potente do que o conhecimento, pois *ela* quer a vida, enquanto o objetivo final que o conhecimento atinge nada mais é do que — o aniquilamento.” (NIETZSCHE *apud* MACHADO, 1999, p.40, grifo do autor)

3.4 A onipresença do trabalho

Chinaski figurativiza o aprisionamento do *day job* e do casamento a partir dos periquitos que Joyce comprou, os quais ele liberta, e reflete sobre a hesitação dos pássaros em escapar da jaula, subitamente aberta:

O vermelho era muito mais hesitante. Ele deu uma volta no fundo da gaiola, nervosamente. Foi um inferno de uma decisão. Humanos, pássaros, todos tinham que tomar essas decisões. Era uma jogada difícil. (BUKOWSKI, 2002b, p. 82)¹³⁶

O protagonista também parece apontar para o distanciamento da esposa, a qual se aproximou de um colega de trabalho na delegacia de polícia, o Mr. Partisan, associando por contiguidade com a hesitação de um dos periquitos em alçar voo da gaiola (dar início aos procedimentos de divórcio). Ao perceber que Joyce está prestes a ter um caso extraconjugal com o colega, Chinaski reage de forma estoica:

— Olha, você é do interior. Eu tive mais de 50 empregos, talvez uma centena. Eu nunca fiquei muito tempo. O que estou tentando dizer é que há um certo jogo em escritórios por toda a América. As pessoas estão entediadas, não sabem o que fazer, então elas se jogam no jogo de romance no escritório. Na maioria das vezes, isso não significa nada além da passagem do tempo. Às vezes eles conseguem uma trepada ou duas por fora. Mas, mesmo assim, é apenas um tempo passado, como boliche ou t.v. ou uma festa de ano novo. Você tem que entender que isso não significa nada e então você não vai se machucar. Você entende o que quero dizer? (BUKOWSKI, 2002b, p. 85).¹³⁷

Curiosamente, ao invés de demonstrar ciúmes ou uma atitude misógina — epíteto frequentemente associado ao escritor e suas criações —, Chinaski está mais preocupado em destilar impropérios contra o que ele percebe como outra

¹³⁶ “The red one was much more hesitant. He walked around in the bottom of the cage, nervously. It was a hell of a decision. Humans, birds, everything has to make these decisions. It was a hard game.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 82)

¹³⁷ “Look, you're small-town. I've had over 50 jobs, maybe a hundred. I've never stayed anywhere long. What I am trying to say is, there is a certain game played in offices all over America. The people are bored, they don't know what to do, so they play the office-romance game. Most of the time it means nothing but the passing of time. Sometimes they do manage to work off a screw or two on the side. But even then, it is just an offhand past-time, like bowling or t.v. or a New Year's eye party. You've got to understand that it doesn't mean anything and then you won't get hurt. Do you understand what I mean?” (BUKOWSKI, 2002b, p. 85)

manifestação da subjugação do que há de mais humano aos caprichos do labor: os relacionamentos iniciados em um contexto empregatício, para Chinaski, nada mais são do que o resultado do tédio e da ausência de aventura na jaula do emprego, lá, o flerte funciona como mais uma tentativa de destituir os retentores da força de trabalho de autoridade sobre os corpos. Contraditoriamente, semelhante dinâmica, no romance, se dá pela lógica da produtividade, afinal, é mais efetivo em dispêndio de tempo (“[...] significa nada mais do que um passatempo.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 85)¹³⁸ flertar com colegas de trabalho do que se envolver em casos extraconjugais fora do contexto laboral, o que requereria um esforço adicional das partes envolvidas.

O caso extraconjugal vem a se confirmar, o que Chinaski descobre a partir do pedido de divórcio, o qual ele não questiona:

Eu não contestei o divórcio, não busquei os tribunais. Joyce me deu o carro. Ela não dirigia. Eu só tinha perdido três ou quatro milhões. Mas eu ainda tinha os Correios. (BUKOWSKI, 2002b, p. 93)¹³⁹

Semelhante desprendimento é coerente com o *ethos* chinaskiano de associação entre liberdade e viver sem ter muito a perder. De fato, o narrador-protagonista parece aliviado por ter “perdido” o dote de alguns milhões de sua esposa, retornando logo em seguida aos braços da antiga parceira alcoólatra, Betty, em um trajeto que lembra o personagem Leonardinho Pataca, de *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida, sempre alternando entre a ordem¹⁴⁰ — Luisinha, a moça rica “de família” — e Vidinha, representando a desordem (CÂNDIDO, 1970, p. 78) a qual tem seu equivalente na Betty de *Post Office*. Não por acaso, Chinaski tem sido, por vezes, comparado ao *buscavidas*:

[...] os romances com “busca-vidas” dissociam-se das duas tradições [Bildungsroman e picaresca] e proporcionam uma nova abordagem ao conflito entre o eu do mundo, polarização lukaksiana cuja tensa dialética transforma o romance em uma das principais formas guia de consciência moderna. No caso do busca-vidas, como mencionei, esse conflito entre o eu e o mundo assume a forma de uma resistência feroz do protagonista contra o mundo do trabalho, uma

¹³⁸ “[...]it means nothing but the passing of time”, BUKOWSKI, 2002b, p. 85)

¹³⁹ “I didn’t contest the divorce, didn’t go to court. Joyce gave me the car. She didn’t drive. All I had lost was three or four million. But I still had the post office.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 93)

¹⁴⁰ “A vida de Leonardo Filho será igualmente uma oscilação entre os dois hemisférios, com maior variedade de situações” (CÂNDIDO, 1970, p. 78)

luta para preservar sua identidade de seus efeitos corrosivos e alienantes. (ROVIRA, 2010, p.7, grifo nosso)¹⁴¹

O “buscavidas”, na concepção de Rovira (2010, p. 194), se distingue do pícaro justamente pela recusa de integração, normalmente por vias legítimas:

O busca-vidas e o pícaro diferem radicalmente em seu horizonte vital, uma vez que o pícaro ambiciona uma integração econômica e social (por meios ilegítimos) que o busca-vidas rejeita (por meios honestos).¹⁴²

O retorno aos braços de Betty não se dá sem desapontamentos, pois, algo indizível havia se perdido entre eles: “Nós dormimos sem nos tocarmos. Nós dois tínhamos sido roubados” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)¹⁴³. Abruptamente, o capítulo é encerrado e o narrador-protagonista inicia o próximo capítulo com uma sentença curta: “Eu liguei para Joyce” (“I phoned Joyce” — BUKOWSKI, 2002b, p. 96). Essa intermissão entre capítulos¹⁴⁴ cumpre o papel das lacunas narrativas descritas por Iser (2005), pois, segundo ele, o texto não é um todo de sentido que o leitor esmiúça, mas algo cujo sentido também depende da contribuição do leitor para preencher o não-escrito (ISER *apud* SELDEN, 2005, p. 52-54), concepção semelhante à de Sartre:

[...] as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica. Nada acontecerá se o leitor não se colocar, logo de saída e quase sem guias, à altura desse silêncio. Se não inventar, em suma, se não introduzir e

¹⁴¹ “[...] las novelas con ‘buscavidas’ se desmarcan de ambas tradiciones [Bildungsroman e picaresca] y proporcionan un enfoque nuevo sobre el conflicto entre el yo el mundo, polarización lukaksiana cuya tensa dialéctica convierte a la novela en una de las principales forma guía de la conciencia moderna. En el caso del buscavidas, como digo, *este conflicto entre el yo y el mundo toma la forma de una resistencia enconada del protagonista contra el mundo del trabajo, una lucha para preservar su identidad de sus efectos corrosivos y alienantes.*” (ROVIRA, 2010, p. 7, grifo nosso)

¹⁴² “El buscavidas y el pícaro difieren radicalmente en su horizonte vital, ya que el pícaro ambiciona una integración económica y social (mediante vías ilegítimas) que el buscavidas rechaza (mediante vías honradas).” (ROVIRA, 2010, p. 194)

¹⁴³ “We slept without touching. We had both been robbed.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)

¹⁴⁴ O recurso de gerar sentido nos vãos entre capítulos é mais explorado em *Factotum*, segundo romance do autor, no qual o minimalismo é refinado e boa parte dos capítulos se iniciam *in media res*, incentivando o leitor a imaginar o que aconteceu nos interstícios dos capítulos.

mantiver nele as palavras e as frases que desperta. (SARTRE, 2004, p. 37-38).

Assim, é deixado para o leitor subentender que após o malfadado reencontro com Betty, Chinaski tentaria uma reaproximação com Joyce, porém, após gerar esta expectativa com o corte abrupto de capítulos, o leitor tem o “preenchimento do não-escrito” subitamente interrompido pelo narrador-protagonista, que, na verdade, liga para Joyce apenas para perguntar se o caso com o amante pivô de sua separação ainda persiste, e ao descobrir que não, Chinaski novamente rompe com as expectativas do leitor e consola a ex-esposa: “Querida, existem outros homens. Esqueça esse cara. Parte pra outra” (BUKOWSKI, 2002b, p. 97)¹⁴⁵.

Tanto as interações de Chinaski com Betty como com Joyce (por telefone) são permeadas pela ubiquidade do trabalho: faltando ao expediente para ficar com Betty, é inspecionado pela enfermeira em casa, e ao ligar para Joyce, Chinaski tenta reafirmar sua visão de mundo de que o amante não estava interessado em um relacionamento duradouro, mas sim apenas flertar *para se distrair do tédio do emprego*¹⁴⁶. Ele também sugere para Joyce recuperar o amante perdido através da oferta para ele de um mundo “sem trabalho”, representado pela herança:

— Ele sabe que você tem dinheiro?
 — Não, eu nunca disse a ele, ele não sabe.
 — Bem, se você o quer...

— Não não! Eu não o quero desse jeito! ”(BUKOWSKI, 2002b, p. 97)¹⁴⁷

¹⁴⁵ “Baby, there are other men. Forget that guy. Set your sails for a new one” (BUKOWSKI, 2002b, p. 97)

¹⁴⁶ Aqui, há uma intersecção clara entre o autor Bukowski e o narrador-protagonista Chinaski, pois, para o autor, quase todas as atividades que definem a existência dos seres humanos se dão por “falta de ter algo melhor para fazer”, como deixou claro em entrevista para o cineasta Barbet Schoeder: “Then you work the 8 hour job with almost a feeling of goodness, like you’re doing something, and you get married, like marriage is a victory and you have children like having children is a victory, but most things people do are a total grind, marriage, birth, children, it’s something they have to do because they have nothing else to do.” (THE Charles Bukowski Tapes, 1987, transcrição). Trad.: “Então você batalha o trabalho de 8 horas com quase um sentimento de bondade, como se estivesse fazendo algo e se casa, como se casamento fosse uma vitória e você tem filhos como se ter filhos fosse uma vitória, mas a maioria das coisas que as pessoas fazem é uma chateação repetitiva, casamento, nascimento, filhos, é algo que eles têm que fazer porque não têm mais nada para fazer.” (The Charles Bukowski Tapes, 1987, transcrição).

¹⁴⁷ “Does he know that you have money?”

“No, I have never told him, he doesn’t know.”

“Well, if you want him...”

Como se nota, o romance constrói situações que, embora pareçam meras interações cotidianas, são reações a algum aspecto do trabalho ou condicionadas por ele, efetivamente uma onipresença que afeta muito mais do que apenas o tempo despendido na lida: “— Droga, eles não deixam um homem viver, não é? Eles sempre o querem ao volante.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)¹⁴⁸.

“No, no! I don’t want him that way!” (BUKOWSKI, 2002b, p. 97)

¹⁴⁸ “Damn, they won’t let a man live at all, will they? They always want him at the wheel.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)

4. A ética do não-trabalho de Chinaski e a valorização da vocação em *Factotum* (*Berufung*)

Factotum, em contraste com *Post Office*, não tem um roteiro *per se*. O narrador-protagonista não aparenta, desde o início do romance, ser levado para um “desfecho”, não há um percurso linear como primeiro romance do autor. Enquanto o primeiro romance de Bukowski, *Post Office*, segue uma trajetória de ascensão, na qual o protagonista parte de trabalhador alcoólatra dos Correios para escritor em tempo integral, não há, em seu segundo romance, um ordenamento que depreende qualquer desenvolvimento do protagonista. Em *Factotum*, mesmo seguindo uma trajetória temporalmente linear, todos os capítulos que narram um novo emprego poderiam ser embaralhados, sem prejudicar a compreensão da história. Esta é a característica distintiva entre os dois romances, os quais são, no mais, muito parecidos, tanto em tema como em estilo.

Os capítulos são compostos como *vignettes*, fragmentados, e com início de capítulos *in media res*. Apesar das diferenças mencionadas, os romances têm em comum ser autobiográficos, com narrador autodiegético, de estilo minimalista e com escassa adjetivação, profusão de diálogos e polissíndetos. A escrita fragmentada vai ao encontro das constantes viagens de Chinaski no romance que, por seu turno, destoam do sedentarismo laboral de *Post Office* e reforçam *Factotum* como um romance de conteúdo que aparenta ser escapista, na concepção do crítico Franklin (2013, p. 9):

A partir das reflexões de Chinaski sobre apostas de cavalos, pode-se inferir que o próprio Bukowski valorizava bastante o ato de jogar em si. A função de apostar como fonte de prazer leva a um ponto significativo. Seu personagem, Chinaski, defende o escapismo e admite que o jogo, a leitura, a escrita e a bebida são maneiras de escapar da realidade. A crença de Chinaski no escapismo contesta o rótulo de “realista” frequentemente associado à Bukowski pelos críticos. (FRANKLIN, 2013, p. 9)¹⁴⁹

¹⁴⁹ “From Chinaski’s reflections on horse betting, one can infer that Bukowski himself found much value in gambling itself. The function of betting as a source of pleasure leads to one significant point. His character Chinaski advocates escapism and admits that the gambling, reading, writing, and drinking are ways of escaping reality. Chinaski’s belief in escapism counters the “realist” label Bukowski has often been assigned by critics.” (FRANKLIN, 2013, p. 9)

No entanto, o “escapismo” pressupõe um componente de imersão no exótico que não há no personagem Chinaski, o qual, ao contrário, está a contento com o corriqueiro, se sente confortável com o habitual, e transforma as idas às corridas de cavalo em uma atividade com tempo delimitado. Além disso, uma característica do ato de jogar depõe contra sua função escapista no romance: o jogo é parte da ordem, pois, impõe sobre o caos da realidade, regras estritas que devem ser invioláveis (HUIZINGA, 2007, p. 13), o que Chinaski não respeita, não hesitando em se apossar do dinheiro das apostas dos colegas de trabalho, violando as regras do jogo (BUKOWSKI, 2002a, p. 106-107).

Ambos romances também têm em comum a presença proeminente do escatológico (*skatós*) e do humor, se fundamentando na temática da oposição entre vida e trabalho: a escrita, a arte, fica no “lado” da vida, em oposição ao trabalho, que tem o “antagonista” personificado na figura do gerenciamento laboral (“o chefe”). Os romances também coincidem na dissonância com o sistema axiológico da sociedade na qual foram escritos e a sobreposição de períodos históricos, com pouca preocupação com acurácia histórica, sem, contudo, renegar as referências a eventos históricos como o ataque à *Pearl Harbor* e a Guerra do Vietnã.

Para Russell Harrison (1994, p. 235), *Factotum* teve como alicerce o romance “*Fome*”¹⁵⁰, de Knut Hamsun, publicado originalmente em 1890:

A genialidade de Bukowski consistiu em tomar o “sujeito desinteressado” de Hamsun, privá-lo de seu idealismo e torná-lo — embora fragilmente e involuntariamente — um membro da classe trabalhadora. Em *Factotum*, Bukowski materializou a marginalidade espiritual de Hamsun da década de 1890 em uma recusa material dos anos 70. (grifo do autor)¹⁵¹

Para o crítico, Bukowski traçou com Hamsun o mesmo percurso de Marx a partir de Hegel: de uma base idealista, erigiu uma obra materialista. Enquanto em “*Fome*” o protagonista sem nome idealiza a própria situação de privação econômica, Chinaski traça percurso contrário em *Factotum*, afirmando explicitamente que o ócio e o conforto favorecem a criação artística:

¹⁵⁰ “Hamsun's Hunger provided the frame for Bukowski's *Factotum*” (HARRISON, 1994, p. 236)

¹⁵¹ “Bukowski's genius was to take over Hamsun's 'disinterested subject', strip him of his idealism and make him - however tenuously and unwillingly - a member of the working class. In *Factotum*, Bukowski materialized Hamsun's spiritual marginality of the 1890s into a material refusal of the 1970s.” (HARRISON, 1994, p. 235, grifo do autor)

[...] a fome, infelizmente, não melhorava a arte. *Ela só a limitava*. A alma de um homem estava enraizada em seu estômago. Um homem poderia escrever muito melhor depois de comer um filé-mignon e beber meio litro de uísque do que ele poderia escrever depois de comer uma barra de chocolate barata. O mito do artista faminto era uma farsa. (BUKOWSKI, 2002a, p. 63, grifo nosso)¹⁵²

Semelhante posicionamento do narrador, ao reconhecer que a privação econômica não favorece a criação literária é contraditório com o posicionamento displicente de Chinaski ao longo de todo o romance, visto que ele não se importa com a estabilidade em nenhum trabalho e, de fato, já inicia um emprego pensando que em algumas semanas irá deixá-lo (BUKOWSKI, 2002a, p. 130). Concomitantemente à displicência que lhe traz previsíveis agruras econômicas, Chinaski tenta o tempo todo se firmar como escritor, assim, se colocando na desconfortável posição do “artista faminto”, mesmo consciente de que tal situação prejudica sua escrita:

A fome não melhora a arte, e nem trabalho debilitante sem qualificação, argumenta em *Factotum*. O que é eficaz é tempo de ócio e riqueza acumulada. (BREWER, 1997, p. 21)¹⁵³

O ato de escrever é único trabalho que o narrador-protagonista mantém do início até o fim do romance. Em lista feita por Harrison (1994, p. 292), contabilizamos vinte e dois empregos diferentes no romance:

[...] Embalador de revistas; Assistente de tipógrafo; *Trackman* (corretor de apostas); Repositor de peças; Instalador de publicidade nos túneis do metrô; Operador de forno em uma fábrica de biscoitos caninos; Encarregado de frete em loja de vestidos; Repositor em loja de bicicletas; Atendente em loja de peças de carros; “Faz tudo” em uma loja de roupas; Entregador de uma confecção; Responsável por expedição em uma companhia de luminárias; Responsável pela manutenção de jornal; Zelador no LA Times; Repositor em uma loja de freios para carros; Motorista da Cruz Vermelha; Estagiário de taxista; Encarregado de frete em uma loja de artigos para arte;

¹⁵² “[...] starvation, unfortunately, didn’t improve art. *It only hindered it*. A man’s soul was rooted in his stomach. A man could write much better after eating a porterhouse steak and drinking a pint of whiskey than he could ever write after eating a nickel candy bar. The myth of the starving artist was a hoax.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 63, grifo nosso)

¹⁵³ “Starving does not improve art, and neither, posits *Factotum*, does debilitating menial labor. What is efficacious is leisure time and accumulated wealth” (BREWER, 1997, p. 21).

Almoxarife em uma loja de artigos de Natal; Operário em fábrica de derivados de coco; Trabalhador de carga e descarga em hotel; Gerente de hotel aos domingos.¹⁵⁴

A profusão de empregos que Chinaski executa ao longo de *Factotum* constitui a principal distinção com relação ao romance *Post Office*, que embora tenha sido escrito em 1971, na linha cronológica da diegese continua logo após o findar de *Factotum*. No romance de 1971, Chinaski tem apenas 4 empregos: carteiro substituto, carteiro regular, atendente em loja de artigos para arte, e atendente substituto “por tempo indeterminado” dos Correios. Outra distinção importante consiste na presença da escrita literária, já que em *Factotum* o ato de escrever e tentar ser publicado é mencionado 11 vezes, enquanto em *Post Office*, apenas descobrimos que o narrador é um escritor na última página do romance.

Post Office é a história de um trabalhador que se torna escritor, enquanto *Factotum* é a história de um escritor que se torna trabalhador (22 vezes); se tratamos *Post Office* como sequência de *Factotum*, então se presume que, por anos, Chinaski desistiu de escrever, mas não da sua ética de recusa ao trabalho, visto que, mesmo sem escrever, ainda mantém sua postura “desistente” (*drop out*) no romance. Bukowski pode ter “ocultado” a escrita de Chinaski em *Post Office* como uma forma de acentuar sua condição de *outsider*: a criatura, assim como o criador, provinha de uma tradição nova, forjada por ele mesmo: “Você sabe o que acontece com aqueles que conseguem sucesso cedo? Não ficam afiados, eles caem, murcham e desaparecem” (BUKOWSKI *apud* BREWER, 1997, p. 4)¹⁵⁵.

Em *Factotum*, não deixa de ser curiosa a simetria: escrever é descrito pela metade de vezes (11) de empregos que o protagonista exerceu (22), ou seja, nos

¹⁵⁴ “[...] packing magazines at a magazine publishers distributing house, compositor’s helper at a newspaper, trackman, stock boy in an auto parts warehouse, subway advertisement installer, oven operator in a dog-biscuit factory, shipping clerk in a ladies’ dresswear shop, stock/shipping clerk in a bicycle warehouse, receiving clerk at an auto parts, “extra ball-bearing” at clothing store, delivery man at a clothes manufacturer, shipping clerk at a fluorescent light fixture company, maintenance man/janitor at the Los Angeles *Times*, stock/shipping clerk in an auto brake supply house, truck driver with the Red Cross, cab driver trainee at Yellow Cab, shipping clerk in an art supply store, warehouseman at a “company specializing in Christmas items,” “Coconut Man” at National Bakery Goods, loading dock worker and Sunday manager of the employment office at the Hotel Sans.” (HARRISON, 1994, p. 292)

¹⁵⁵ “You know what happens to those who get early success, the edge leaves and they fall away, they soften and vanish.” (BUKOWSKI *apud* BREWER, 1997, p. 4)

interstícios entre um trabalho e outro, a arte voltava a se fazer presente. Isto remonta à contradição central do romance: a história que é sobre um escritor não-publicado que percorre a América em sua juventude e pretende exercer uma atividade que considera que seria mais eficaz em uma “zona de conforto”, mas se vê confrontado pela necessidade de sobreviver em uma sociedade que abomina quem almeja ao ócio, e especialmente àqueles que valorizam o “nada fazer” sem tê-lo “de nascença”, recorrendo a subterfúgios de resistência (RHODES, 2009, p. 396), e, no caso de Chinaski, por vezes morando nas ruas para evitar ser subsumido pela lógica da produção. Ao invés de idealizar semelhante situação, o protagonista reconhece que o trabalho braçal inibe sua criação, e que o leva a pedir (ou “forçar”) a própria demissão, vivendo em uma gangorra entre sobrevivência básica, escrita de contos e contato com editores. Esse enredo se assemelha à própria trajetória de Bukowski, o qual afirmou que “fora sortudo por ter sido um trabalhador manual até os cinquenta anos de idade” (BREWER, 1997, p. 4). Aqui, Bukowski novamente manifesta sua tendência “pré-moderna” de conceber a arte como fruto de privação, de maneira absolutamente contraditória: ainda que reconheça ser necessário conforto para escrever, ao mesmo tempo, não concebe a possibilidade de compor sem privação material. Esta contradição não é resolvida em *Post Office* ou *Factotum*.

O crítico Daniel Bigna (2005, p. 152), sumariza a espontaneidade da escrita de Bukowski como uma transposição da atitude do autor para outras atividades da vida: “*Don’t try*” (“Não tente”, o epitáfio na lápide do escritor). “Tentar” escrever era inadmissível para Bukowski, a escrita deveria ser fluida e espontânea, se fosse necessário tentar, já era melhor desistir (BIGNA, 2005, p. 154).

Bigna (2005, p. 152) argumenta que o escritor tratava o ato de escrever como qualquer outra atividade da vida, e a vida, por sua vez, seria absurda por induzir seus “participantes” à massificação de suas vivências, buscando os mesmos sonhos materiais. Para Bukowski, se indispor contra as pressões de conformidade social significava seguir sua expressão pessoal, e não emular expectativas externas (BIGNA, 2005, p. 153-154). Seus romances autobiográficos, contudo, não eram meros reflexos de suas experiências pessoais, mas estas experiências transformadas em arte: “como Kerouac, Bukowski estava muito envolvido em

transformar experiências de vida em arte” (BIGNA, 2005, p. 155)¹⁵⁶. Apesar disso, a conclusão de Bigna (2005) de que para Bukowski escrever era uma atividade como “qualquer outra da vida” é controversa, pois, o próprio Bukowski, ao considerar a figura do escritor como um “predestinado”, concedia ao ato de escrever uma aura sublime de exceção, distanciada do cotidiano da maioria das pessoas e que ainda preservava aspectos não-alienados mesmo no contexto do capitalismo. Neste ponto, Bukowski, novamente, diferencia o trabalho do escritor dos outros mundos do trabalho, se aproximando de uma noção de “vocação” (*Berufung*) tal qual descrita por Weber ao se referir à ética calvinista do trabalho. Assim, Bukowski, o escritor que ficou conhecido justamente por questionar o “Sonho Americano” calcado no esforço individual, não o renega quando se trata do exercício da vocação profissional, especialmente no modelo do *Verlagssystem* (trabalho realizado em casa por tarefas, e não por tempo, cf. WEBER, 2004, p. 58) que se assemelha às práticas das editoras. Outra evidência que depõe contra a posição de Bigna (2005) de que Bukowski não veria nada de “extramundano” no ato de escrever, consiste no próprio relato do autor sobre como ele acreditava que seus poemas derivavam de uma experiência de quase-morte, conforme transcrição de sua biógrafo, Cherkovski (1997, p. 91):

Hank sentou-se à sua máquina de escrever, há muito tempo sem uso, e começou a datilografar poemas. Ele não sabia de onde eles vinham, mas acreditava que eles provavelmente brotaram de sua proximidade com a morte. "Foi uma espécie de loucura." "Eu nem sequer pensei sobre o que eu iria escrever. Foi apenas automático".¹⁵⁷

Este relato indica que Bukowski pensava o ato de escrever como uma atividade à parte das outras formas de trabalho, algo que o tomava de súbito, “como uma espécie de loucura”. O ritmo de escrita dos dois romances do *corpus* aponta para a irregularidade do trabalho do escritor, quando comparado ao trabalho-cronometrado do capitalismo industrial: *Post Office* levou três semanas para ser escrito, enquanto *Factotum* levou quatro anos. A partir disso, fora do mundo da arte,

¹⁵⁶ “Like Kerouac, Bukowski was very much engaged with turning life experiences into art.” (BIGNA, 2005, p. 155)

¹⁵⁷ “Hank sat down at his typewriter, long unused, and began typing out poems. He didn’t know where they came from, but believed they were probably spurred on by his near brush with death. ‘It was some kind of madness.’ ‘I didn’t even think about what I was going to write. It was just automatic’.” (CHERKOVSKI, 1997, p. 91)

se concluiria que *Factotum* requereu “mais trabalho” para sua consecução, contudo, justamente pela produção artística ser distinta do trabalho-cronometrado, na qual sobrevivem elementos “tradicionais” do trabalho, ainda regidos pelo ritmo da necessidade percebida, tal afirmação é estapafúrdia: é impossível julgar quaisquer trabalhos de escrita pelo tempo dispendido em sua composição. Apenas esse elemento já pressupõe o enquadre do ofício do escritor como atividade à parte.

4.1 Chinaski, anti-herói “pós-moderno” ou “pré-moderno”?

Para Whiston (2000), a primeira parte de *Factotum* corresponderia a um “marxismo clássico” (WHISTON, 2000, p. 28), i. e., a trajetória de um trabalhador submetido a forças estruturais, econômicas, alheias a seu controle, lançado no mercado, vendendo sua força de trabalho quando necessário, mas no transcorrer do romance o posicionamento do narrador-protagonista penderia para a crítica às mudanças do mundo do trabalho tal qual descritas pela *New Left* (WHISTON, 2000, p. 29). Whiston (2000) recorre à Baudrillard para justificar o posicionamento que ele considera como “pós-moderno” do narrador-protagonista com relação às relações de produção, apresentando como evidência do posicionamento pós-moderno a coincidência de argumentos entre Bukowski e Baudrillard, particularmente com relação à defesa da defecção (*dropping out*) dos trabalhadores de participação nas forças produtivas (BAUDRILLARD *apud* WHISTON, 2000, p. 30).

Tamas Dobozy (2001) também classifica o narrador-protagonista Chinaski como um anti-herói pós-moderno, o qual busca o último refúgio possível no capitalismo pós-industrial, a aceitação da auto-contradição. Assim Dobozy (2001, p. 64) descreve esta atitude:

Factotum descreve “esse lugar de nada fazer” e, como observa Barthes, o “não-ser” preferido por realistas sujos como Bukowski demonstra disposição para suportar a “suprema desgraça: autocontradição” (3). No mundo pós-moderno, esta é talvez a última posição subversiva deixada ao escritor, essa postura do “anti-herói”, uma disposição para ser alvo “da zombaria de nossa sociedade”, de ser exilado pelo “tribunal, escola, abrigo, [e] debate civilizado”, e suportar “contradição desavergonhada.” (grifo do autor)¹⁵⁸

Esta “defecção”, entendida como uma aceitação e valorização da condição de marginal (*outsider*), implica em riscos assumidos pelo personagem, o qual assume o papel de um “desistente” (*drop out*) que se sacrifica pelo seu ofício de escritor. O crítico Nathan Franklin (2013) reconhece esta defecção como traço distintivo do personagem Chinaski, mas ao contrário de Whiston (2000), não considera que esse

¹⁵⁸ “*Factotum* describes “this place of nothing doing,” and, as Barthes notes, the “nonbeing” preferred by dirty realists such as Bukowski displays a willingness to endure the “supreme disgrace: self-contradiction” (3). In the postmodern world, this is perhaps the last subversive position left to the writer, this stance of the “anti-hero,” a willingness to take on “the mockery of our society,” to be cast out by “court, school, asylum, [and] polite conversation,” and to endure “contradiction without shame.” (DOBOZY, 2001, p. 64, grifo do autor)

abandono voluntário seja radical, ainda que resulte em circunstâncias de agravo econômico para o personagem. Para Franklin (2013), a temática do trabalho em *Factotum* é subsidiária a um tema mais abstrato, o qual seria a “chance”, o abraçar das indeterminações da vida no capitalismo tal como é descrito no romance, o qual ficcionaliza o contexto pós-*New Deal*. A temática da chance é explorada explicitamente no contexto das corridas de cavalos, as quais servem de antítese ao ambiente de trabalho:

O principal interesse de Chinaski em apostas a cavalo é a recompensa, e a quantidade de dinheiro que ele e Jan ganham por dia é claramente maior do que o salário diário de um emprego regular. No entanto, pode-se argumentar também que a pista oferece a adrenalina que não existe no local de trabalho. (FRANKLIN, 2013, p. 31)¹⁵⁹

Entretanto, a assunção de que Chinaski seria um “anti-herói pós-moderno” incorre em algumas imposições de *mores* (padrões de comportamento) acadêmicos sobre o trabalho do escritor, haja vista que não há, na diegese, nenhum sinal de que o protagonista percorre um mundo composto por “múltiplas narrativas”, ou no qual o modo de produção corresponderia a uma sociedade pós-industrial.

Bukowski estava, obviamente, completamente alheio aos debates acadêmicos a respeito da possibilidade da existência de qualquer coisa para além da modernidade. Ao contrário, propomos neste trabalho que Chinaski representa a inserção de elementos do passado, “pré-modernos”, nas relações sociais do presente. Esses elementos “regressivos”, uma vez “ambientados” no capitalismo industrial, parecem, por contraste, como algo “novo”, consistindo, no entanto, uma percepção ilusória, visto que em *Factotum* e *Post Office* subjaz uma mensagem de valorização de ritmos de trabalho pré-capitalistas (cf. WEBER, 2004, p. 52). Essa postura regressiva demonstrada por Chinaski, romântica, a qual, deslocada de sua organicidade na História, termina por ser confundida, no fim do século XX, com um aparente progressismo político de um personagem que teria “aceitado” a condição pós-moderna.

O autor, no entanto, não é imune a sua contemporaneidade: a noção que o trabalho é antagonista da energia libidinal, semelhante à de Marcuse (cf.

¹⁵⁹ “Chinaski’s main interest in horse betting is the reward, and the amount of money he and Jan make per day is clearly greater than the daily wages of a regular job. However, one could also argue that the racetrack provides the thrill that does not exist in the workplace.” (FRANKLIN, 2013, p. 31)

MARCUSE, 1975, p. 57), se encontra presente nos romances analisados. Todavia, mesmo a constatação de que o trabalho “assexualiza” o indivíduo é contingente a uma contestação do princípio de desempenho¹⁶⁰ que se funda na recuperação de ritmos de trabalho sem ordenamento exclusivo por tempo.

Mesmo que o “tradicionalismo laboral” do personagem Chinaski seja passível de apropriação por lutas progressistas que questionam, por exemplo, a jornada de trabalho semanal, a comoditização do tempo livre e quantificação de aspectos qualitativos da vida, não nulifica que, em sua base, o posicionamento do personagem é uma postura *regressiva*, a qual não é nova no campo literário, visto ser análoga ao *fugere urbem* (escapar da cidade) e ao *locus amoenus* (lugar tranquilo)¹⁶¹.

No caso de Chinaski, ele faz uma conciliação contraditória entre o “*locus amoenus*” com o antônimo do “*fugere urbem*”: o “*vivere urbem*” (viver na cidade), i.e., o anti-herói busca um lugar de tranquilidade sem prescindir da vida urbana, se mantendo sediado em Los Angeles. O isolamento social, o exílio imposto a si mesmo, a partir dos atritos com as atividades de trabalho regradas pelo relógio e pela administração científica, a negação de convívio até mesmo com outros escritores, em especial os “escritores da cidade grande” (simbolizados pelos boêmios *Greenwich Village* em Nova Iorque, alvos de desprezo do protagonista), consistem na manifestação do traço romântico de “fuga da cidade”, sem fugir, de fato, do ambiente urbano: Chinaski *permanece* na cidade, mas nega o mais que pode a vivência citadina, e a conseqüente participação em seus rituais de produtividade, massificação e comoditização. Já o “lugar ameno” é encontrado nos interstícios da ausência do trabalho, quando o protagonista consegue exercer sua vocação, sem ser perturbado, o que é percebido como uma “defecção” pós-moderna, trata-se, de fato, da negação de uma vida até mesmo moderna: o personagem recusa o tempo da cidade, o tempo cronometrado, a quantificação como juízo de qualidade, e o valor de troca (dá sempre precedência ao valor de uso).

¹⁶⁰ “Designamo-lo por princípio de desempenho a fim de darmos destaque ao fato de que, sob o seu domínio, a sociedade é estratificada de acordo com os desempenhos econômicos concorrentes dos seus membros.” MARCUSE (1975, p. 57)

¹⁶¹ As expressões não são usadas em seu sentido literal, mas como analogia para contrastar com a postura do protagonista.

4.2 As formas de trabalho “tradicionalistas” e anti-racionalização da produção

Michael Löwy (2014, p. 83) afirma que a “afinidade negativa” da ética católica com o espírito do capitalismo resulta em uma tradição católica anticapitalista. Chinaski tem em comum com esta afinidade negativa a negação da ambição e do trabalho excedente, porém, contraditoriamente, absorve no âmbito pessoal a extrema desconfiança com outros seres humanos, característica da doutrina puritana (WEBER, 2004, p. 96-97)), base fundadora do isolamento calvinista que resultou no individualismo:

[...] Ele [o puritanismo] constitui uma das raízes daquele individualismo desiludido e de coloração pessimista. [...] Isso se vê, por exemplo, na admoestação tantas vezes repisada na literatura puritana inglesa contra toda confiança na ajuda e na amizade dos homens. Profunda desconfiança dos amigos, inclusive do amigo mais próximo, é o que aconselha até mesmo o bondoso Baxter, e Bailey recomenda abertamente não confiar em ninguém e não confidenciar a ninguém nada de comprometedor.

Chinaski, no romance *Ham on Rye*, assim resume sua suspeição de outros indivíduos: “Era inútil confiar em outro ser humano. O que quer que fosse necessário para isso, faltava aos humanos.” (BUKOWSKI, 2007, p. 144)¹⁶². A desconfiança de Chinaski se manifesta não só em sua misantropia, mas também em ações rotineiras nas quais não interage diretamente com nenhum outro personagem, como quando evita a companhia de outros escritores, ou até mesmo ao refletir sobre o motorista de ônibus que realiza a travessia diária de um braço de mar em Miami:

Eu fui contratado por uma loja de roupas, mas não era em Miami, e sim em Miami Beach, e eu tinha que atravessar minha ressaca pelo mar todas as manhãs. O ônibus corria ao longo de uma estreita faixa de cimento que se erguia da água sem corrimão, sem nada; só havia aquilo. O motorista do ônibus se recostava no banco e nós roncávamos ao longo desta estreita faixa de cimento cercada por água, e todas as pessoas no ônibus, *as vinte e cinco ou quarenta ou cinquenta e duas pessoas confiavam nele, mas eu nunca confiei*. (BUKOWSKI, 2002a, p. 129, grifo nosso)¹⁶³

¹⁶² “It didn’t pay to trust another human being. Humans didn’t have it, whatever it took.” (BUKOWSKI, 2007, p. 144)

¹⁶³ “I was hired by a clothing store but it wasn’t in Miami it was in Miami Beach, and I had to take my hangover across the water each morning. The bus ran along a very narrow strip of cement that stood up out of the water with no guard-rail, no nothing; that’s all there was to it. The bus driver leaned back and we roared along over this narrow cement strip surrounded by water and all the people in the bus,

Não há em Chinaski um alinhamento automático como a “ética católica” tal qual proposta por Löwy, visto que, concomitante ao posicionamento tradicionalista com relação ao trabalho, Chinaski também manifesta tendências individualistas que derivam de sua busca por um “lugar ameno”, o qual é representado pela ausência de outros seres humanos, em dissonância com o aspecto comunal do trabalho tradicional: o traço de individualismo do personagem se manifesta a partir não de uma valorização do Eu, mas de negação dos outros, uma misantropia estoica. Também é evidenciado que não são todos trabalhos que causam ojeriza ao protagonista, mas os enfadonhos, de subsistência, os quais requerem uma disciplina de contenção de prazer imediato em prol de ganhos futuros, como quando lhe é oferecida uma carreira como lixeiro e, ao recusá-la, é interpelado pelo funcionário da agência de empregos:

— Qual é o problema? Não é bom o suficiente para você? São 40 horas. E segurança. Uma vida inteira de segurança.
 — Você pega esse emprego e eu pego o seu.
 Silêncio. (BUKOWSKI, 2002a, p. 128)¹⁶⁴

A promessa de uma “vida de segurança” não surte nenhum efeito em Chinaski, pois, se precisa trabalhar, ao menos quer fazê-lo em ritmos irregulares, de acordo com o ditame da necessidade do serviço, por tarefas e não pressionado pelo relógio. Um exemplo clássico desta dicotomia é dado por Max Weber, ao recriar uma anedota sobre o trabalhador no período transicional para o capitalismo do século XVIII em território germânico, o qual recebia ofertas de salários maiores na época da colheita, visto que qualquer atraso resultava em perdas, como grãos apodrecendo nos pés. Para aquele trabalhador, acostumado a trabalhar apenas quando a natureza ou as pressões comunitárias o impeliavam, o incentivo pecuniário extra não surtia efeito, como elaborou Weber (2004, p. 52-53):

the twenty-five or forty or fifty-two people trusted him, but I never did.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 129, grifo nosso)

¹⁶⁴ “What’s the matter? Not good enough for you? It’s 40 hours. And security. A lifetime of security.”
 “You take that job and I’ll take yours.”

Silence. (BUKOWSKI, 2002a, p. 128)

[...] surgiram dificuldades peculiares: *o aumento do pagamento por tarefa o mais das vezes não teve por resultado maior produtividade do trabalho* no mesmo intervalo de tempo, mas sim *menor*, porque os trabalhadores respondiam aos aumentos das taxas de remuneração não com o incremento da produtividade diária, *mas sim com a sua diminuição*. [...] Ganhar mais o atraía menos que o fato de trabalhar menos; ele não se perguntava: quanto posso ganhar por dia se render o máximo no trabalho? E sim: quanto devo trabalhar para ganhar a mesma quantia - 2,50 marcos - que recebi até agora e que cobra as minhas necessidades tradicionais? *Eis um exemplo justamente daquela atitude que deve ser chamada de 'tradicionalismo': o ser humano não quer 'por natureza' ganhar dinheiro e sempre mais dinheiro, mas simplesmente viver, viver do modo como está habituado a viver e ganhar o necessário para tanto.* (grifo nosso)

Weber (2004) conta a anedota do trabalhador rural do começo do século XIX que, ao ter o salário aumentado em um quarto (1/4), passa a trabalhar 25% a menos, de modo a preservar os mesmos ganhos de antes (WEBER, 2004, p. 52). Weber dá a entender que a ideia de que se deve trabalhar para ganhar cada vez mais é inorgânica, e precisou da interferência de um dispositivo religioso para se consolidar como “natural” à realidade social, um senso comum coletivo, inquestionável, e que quem questiona, como é o caso de Chinaski, é visto como um herege.

Rovira (2010, p. 84) ressalta que, para Weber, a pulsão do lucro pelo “lucro mesmo” é inerentemente racional, ou seja, a postura laboral tradicionalista, ainda que fora da “racionalização da produção”, resguardaria uma preservação da individualidade que a massificação da produção comoditizou:

O que chama a atenção de Weber em primeiro lugar é o motor irracional, do ponto de vista da felicidade individual, que desencadeia toda a engrenagem capitalista, uma engrenagem que se baseia em uma entrega incondicional, estável e absoluta ao trabalho, bem como em “uma atitude que anseia sistemática e profissionalmente aspira ao lucro pelo lucro em si, como expressou Benjamin Franklin em alguns de seus escritos.”¹⁶⁵

Pollard (1968), assim como Weber (2004, p. 52) e Thompson (1967, p. 81), também argumenta que a oferta de maiores salários não teve eficácia para a

¹⁶⁵ “Lo que llama la atención de Weber en primer lugar es el motor irracional, desde el punto de vista de la felicidad individual, que desencadena todo el engranaje capitalista, un engranaje que se asienta en una entrega incondicional, estable y absoluta al trabajo, así como en “una actitud que aspira sistemática y profesionalmente al lucro por el lucro mismo, tal como lo expresó Benjamin Franklin en algunos de sus escritos.” (ROVIRA, 2010, p. 84)

formação do proletariado industrial moderno, dando a entender que os sujeitos preferiam o modo de vida tradicional a ganhos maiores:

[...] o proletariado industrial moderno foi introduzido ao seu papel social não tanto pelos atrativos ou recompensas monetárias, mas pela compulsão, força e medo. Não lhes foi permitido crescer como num jardim ensolarado; foi forjado, pelo fogo, pelos golpes poderosos de um martelo... O quadro típico é o da dominação e do medo, do medo da fome, do despejo, do aprisionamento daqueles que desobedecem às novas regras industriais. (POLLARD, 1968, p. 243)¹⁶⁶

É neste sentido weberiano que a atitude “tradicionalista” de Chinaski é enquadrada, uma retomada, no presente, de ritmos de trabalho que se dão a partir de necessidade percebida, e não pelos ditames do relógio. Esta situação é exemplificada inúmeras vezes nos dois romances, porém, em *Post Office*, de modo mais explícito, na interação com um superintendente, o qual questiona adverte Chinaski por ele ter levado 28 minutos para concluir uma bandeja de cartas “de 15 minutos”:

— Imagine que eu receba uma bandeja fácil. De vez em quando isso acontece. Às vezes eu termino uma bandeja em 5 minutos ou em 8 minutos. Suponhamos que eu termine uma bandeja em 8 minutos. De acordo com o padrão de tempo testado, eu salvei aos Correios 15 minutos. Agora eu posso pegar esses 15 minutos e ir até o refeitório, comer uma fatia de torta com sorvete, assistir tv e voltar?
— NÃO! VOCÊ DEVE PEGAR OUTRA BANDEJA IMEDIATAMENTE E COMEÇAR A ORGANIZAR AS CARTAS! (BUKOWSKI, 2002b, p. 181)¹⁶⁷

Na interação com o superintendente, ele justifica repetidamente que o padrão foi “testado pelo tempo” (BUKOWSKI, 2002b, p. 180), incrédulo com a incapacidade de seu subordinado de compreender algo que, para o chefe, que aceita a regulação do trabalho pelo tempo, é natural. Chinaski questiona a necessidade de seguir

¹⁶⁶ “[...] the modern industrial proletariat was introduced to its role not so much by attraction or monetary rewards, but by compulsion, force and fear. It was not allowed to grow as in a sunny garden; it was forged, over a fire, by the powerful blows of a hammer....The typical framework is that of dominance and fear, fear of hunger, of eviction, of prison for those who disobey the new industrial rules.” (POLLARD, 1968, p. 243)

¹⁶⁷ “Suppose I get an easy tray. Once in a while I do. Sometimes I finish a tray in 5 minutes or in 8 minutes. Let's say I stick a tray in 8 minutes. According to the time-tested standard I have saved the post office 15 minutes. Now can I take these 15 minutes and go down to the cafeteria, have a slice of pie with ice cream, watch t.v. and come back?”
“NO! YOU ARE SUPPOSED TO GRAB A TRAY IMMEDIATELY AND START STICKING MAIL!”. (BUKOWSKI, 2002b, p. 181)

trabalhando quando não há, efetivamente, o que fazer. Esta é a mentalidade que Weber chama de “tradicional”.

É importante ressaltar que Chinaski não questiona apenas as horas trabalhadas por semana, o que seria uma crítica quantitativa, mas a deterioração infligida ao tempo quando ele é extirpado dos seres humanos. Na concepção chinaskiana, simplesmente alocar menos horas por dia, ou reservar mais folgas por semana não resolve o problema que é a organização do trabalho por princípios que envolvem a alienação de tempo de vida.

Esta crítica do personagem é mais radical, pois, vê qualquer forma de alocação de tempo de vida em espaços pré-determinados como hostil à experiência humana de viver. O fim de semana, dentro desta concepção, por exemplo, é visto como alinhado à temporalidade da produção industrial moderna, mesmo tendo uma origem religiosa, portanto, “tradicional”.

No caso das religiões que mantêm o costume de guardar o sábado ou o domingo, apesar de seguirem a tradição, não há nisso *qualquer tradicionalismo laboral*, mas assim plena adaptação ao regime de trabalho dominante, haja vista a própria existência do “weekend” como instituição é uma invenção recente que visou unificar a observância (religiosa) do sábado e do domingo em um único pacote, voltado ao culto do consumo, além de servir para solidificar a separação da fruição em dias fixos na semana, o que, dentro da lógica de trabalho tradicional, não fazia nenhum sentido: as condições climáticas, o mar calmo e a estação do ano tinham mais influência sobre períodos de “tempo livre” do que o calendário.

O “fim de semana”, que antes era visto como um entrave ao constante funcionamento da esteira de produção, se consolida como um dos símbolos do capitalismo, como pontuou Henfil (1980) em seu diário de viagem à China, imaginando a descrição que um visitante Chinês faria da Europa ocidental dos anos 70, comparando o fim de semana com uma “tradicional festa ocidental”:

Diria ele quando voltasse pra China: o europeu é escravo do trabalho. Não lhes respeitam vocação ou potencial. Trabalha onde o mercado manda. Recebe uma quantia em dinheiro para comprar uma porção de coisas supérfluas. *A parte que economiza ele gasta quando entra... numa fila imensa de carros na tradicional festa ocidental chamada weekend.* Todo ano ele participa também de outra festa chamada férias. Fica um mês sem trabalhar e isto lhe causa muita angústia e um vazio enorme. Aí ele procura um cinema

ou um teatro onde artistas contratados vivem para ele coisas essenciais como amor, sexo etc. (HENFIL, 1980, p. 13, grifo nosso)

Para pontuar como o “fim de semana” contrasta com a atitude trabalhista que Weber chamava de “tradicional”, basta rememorar a invenção do descanso semanal. O fim de semana tal qual conhecemos foi ardentemente proposto pelo magnata industrial Henry Ford na década de 20 do século XX, quando ele defendia o “leisure” (lazer/tempo livre) do trabalhador, opondo o conceito ao “ócio” e à “preguiça”. Contudo, Ford tinha uma visão utilitária do fim de semana, e segundo esta visão pragmática, ele deveria ser oficializado e universalizado tão somente para que o trabalhador consumisse mais. Para ele, o tempo de lazer deveria ser produtivo, e ter como resultado maior demanda por produtos e serviços:

A difamação antiquada do lazer como tempo perdido ou privilégio dos ricos, propôs Ford, deve ser abandonada de uma vez por todas. *O lazer não era ociosidade ou falta do que fazer, mas uma atividade com 'valor industrial positivo... Visto que aumenta o consumo'.* O homem de negócios inteligente apoiava salários mais altos e horas de trabalho mais curtas, porque 'as pessoas que têm mais lazer devem ter mais roupas. Eles devem ter uma variedade maior de alimentos'. (WATTS, 2005, p. 121, grifo nosso)¹⁶⁸

Por sua vez, o “tradicionalismo laboral” não representa uma atitude de ordenamento do trabalho, de alocação do trabalho temporalmente de forma a aumentar produtividade, mas justamente o enquadramento do trabalho nos interstícios de *outros* aspectos da vida. No tradicionalismo laboral não há cisão clara entre tempo livre e tempo de labuta, visto que as atividades de trabalho são ditadas pela necessidade percebida, por exemplo, a colheita não pode ser protelada, a inspiração do artista não é passível de agendamento, etc, mas concomitantemente o trabalhador pode, o mais das vezes, não fazer nada caso nenhuma tarefa se apresente. A noção de “ócio” (*leisure*) dentro desta concepção não alude à percepção de tempo que se tornou padronizada: a ideia de que o tempo livre existe em oposição ao tempo de labor, cisão que se tornou mais elaborada com a criação do “fim de semana”, que, como referido previamente, era visto como uma

¹⁶⁸ “The old-fashioned denigration of leisure as either wasted time or a privilege of wealth, Ford said, must be abandoned once and for all. *Leisure was neither idleness or shiftlessness, but an activity with 'positive industrial value... because it increases consumption.'* The smart businessman supported higher wages and shorter work hours, because 'people who have more leisure must have more clothes. They must have a greater variety of food'.” (WATTS, 2005, p. 121, grifo nosso)

mercadoria por Ford: se no capitalismo industrial, trabalho cronometrado é mercadoria, seu oposto, *leisure*, não deveria pertencer plenamente ao trabalhador? Contudo, como atesta Goldman (1984, p. 91), o tempo livre também foi comoditizado:

O tempo livre foi supostamente caracterizado pela noção de escolha. Uma oposição entre trabalho como necessidade e lazer como liberdade de escolha tornou-se popularmente aceita. No entanto, "essas alegadas liberdades e escolhas significam apenas uma versão transformada da necessidade incessante do capitalismo de moldar uma força de trabalho à sua própria imagem". *Na verdade, o tempo livre do qual o lazer era supostamente construído tornou-se novamente comprometido com as exigências do emergente sistema de produção em massa.* (grifo nosso)¹⁶⁹

A reserva do fim de semana como período de “ócio”, secularizando a observância cristã do Sábado e do Domingo, foi uma forma de racionalizar a jornada de trabalho, dificultando a adoção de dias “extras” de folga, tais como a Segunda-Feira Santa.

Rybczynski (1991) ressalta que o fim de semana surgiu com o objetivo de conter o costume popular de “emendar” o Domingo com a Segunda-Feira, prática que ficou conhecida como “Saint Monday” na Inglaterra (frequentemente estendida até as Terças-Feiras). A “Segunda-Feira Santa” consistia em um empecilho à implantação do capitalismo industrial, pois, frequentemente limitava a semana de trabalho a apenas quatro dias, e também deixava em aberto a possibilidade de resistência ao tempo industrial “de baixo para cima”, considerando-se que era o único dia de descanso não aceito por nenhuma igreja, já que se constituía justamente como criação dos trabalhadores, o que desgostava aos patrões (HODGKINSON, 2007, p. 53). Para Hodgkinson (2007), a “Segunda-Feira Santa” só podia ser “orgânica” a uma sociedade que ainda não valorizava o trabalho excedente:

A Segunda-Feira Santa podia existir em parte porque aqueles que seguiam o costume não havia sido infectados pelo desejo moderno de acumular posses. Portanto, eles não viam a necessidade de

¹⁶⁹ Leisure was supposedly demarcated by the notion of choice. An opposition between work as necessity and leisure as freedom of choice became popularly accepted. However, "these alleged freedoms and choices meant merely a transformed version of capitalism's incessant need to mold a work force in its own image." *Actually, the free time out of which leisure was supposedly constructed became time committed anew to the demands of the emerging mass-production system.* (GOLDMAN, 1984, p. 91, grifo nosso)

ganhar dinheiro além do que a subsistência exigia. (HODGKINSON, 2007, p. 53)¹⁷⁰

Benjamin Franklin, o decano da ética protestante nos EUA, conhecido por guardar o Sábado e dedicar os Domingos para ir à igreja, reconhece em sua autobiografia, referindo-se ao período no qual vivia em Londres, que se distinguia dos trabalhadores ingleses justamente por não participar da “Segunda-Feira Santa”:

Minha assiduidade constante (eu nunca tirava uma folga de Segunda-Feira Santa) me recomendou ao mestre; e a minha rapidez incomum em escrever ocasionava que eu recebesse todo o trabalho de despacho, que geralmente era mais bem pago. Então eu ia trabalhar muito satisfeito. (FRANKLIN, 1916, p. 80)¹⁷¹

O fato de Benjamin Franklin ser capaz de reconhecer o estranhamento causado por suas idas ao trabalho nas Segundas-feiras, a tal ponto destoante dos costumes da época, testemunha para a novidade daquela nova ética do trabalho, da qual ele viria a ser considerado o representante máximo nos EUA: a ética protestante. Thompson (1967, p. 72) ressalta como a ideia de uma “semana de trabalho” (conhecida hoje como “jornada semanal”) não fazia sentido e provocava lamento dos moralistas no século XVII e XVIII. Uma cantiga popular do período explicita a irregularidade da jornada semanal:

Você sabe que Segunda-Feira é Domingo, irmão;
Terça-Feira também;
Quarta-Feira você deve ir para a Igreja e rezar;
Quinta-Feira é meio-feriado;
Na Sexta-Feira é muito tarde para começar a trabalhar;
O Sábado é meio-feriado de novo; (THOMPSON, 1967, p. 72)¹⁷²

¹⁷⁰ “Saint Monday could exist in part because those who followed the custom had not been infected by the modern day desire to accumulate possessions. Therefore, they did not see the need to earn cash beyond what subsistence required.” (HODGKINSON, 2007, p. 53)

¹⁷¹ “My constant attendance (I never making a St. Monday) recommended me to the master; and my uncommon quickness at composing occasioned my being put upon all work of dispatch, which was generally better paid. So I went on now very agreeably.” (FRANKLIN, 1916, p. 80)

¹⁷² “You know Munday is Sundayes brother;
Tuesday is such another;
Wesnesday you must go to Church and pray;
Thursday is half-holiday;
On Friday it is too late to begin to spin;

The Saturday is half-holiday agen.” (THOMPSON, 1967, p. 72)

Chinaski, embora defendesse o *leisure* com tanto vigor quanto Henry Ford, um dos mentores do “fim de semana”, valorizava justamente a ‘*idleness*’ (ociosidade), e tinha aversão ao excesso de consumo. A secularização da guarda do Sábado e do Domingo, período semanal que passou a representar o “tempo livre”, ainda manteve um traço religioso cristão: a noção de merecimento, afinal, o fim de semana apenas é um “evento” para quem se manteve ocupado nos dias precedentes. Este componente moral do “merecer” o tempo livre também não se encontra em Chinaski, para quem a ideia de comoditizar qualquer aspecto da existência humana é absurda, como evidenciado pelo seu diálogo ao ser demitido de um armazém de peças automotivas:

— Você sabia que íamos mandar você embora?"
 — Chefes nunca são difíceis de entender."
 — Chinaski, você não tem se esforçado por um mês e você sabe disso."
 — Um cara se mata de trabalhar e você não aprecia isso."
 — Você não tem se matado de trabalhar, Chinaski."
 Eu olhei para os meus sapatos por algum tempo. Eu não sabia o que dizer. Então olhei para ele.
 — Eu te dei meu tempo. É tudo que tenho para dar – é tudo que qualquer homem tem. E por um mísero dólar e 25 centavos por hora.
 (BUKOWSKI, 2002a, p. 111-112)¹⁷³

Como se nota, para Chinaski, “merecer” o salário soa absurdo. O “ócio” e o “tempo livre” almejados pelo protagonista também não têm o componente moral de “mérito”: ele simplesmente quer escrever o que bem lhe convier — sem maiores preocupações com a comoditização desta atividade — e ter seu tempo livre indistinguível do trabalho, semelhante à imbricação entre fruição e lida pré-industriais, sem a regulação do superintendente:

A mudança para o trabalho assalariado alterou muito o modo de vida e o significado do trabalho para os agricultores e artesãos,

¹⁷³ “You knew we were going to let you go?”

“Bosses are never hard to fathom.”

“Chinaski, you haven’t been pulling your weight for a month and you know it.”

“A guy busts his damned ass and you don’t appreciate it.”

“You haven’t been busting your ass, Chinaski.”

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.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 111-112, grifo nosso)

anteriormente independentes. Na Inglaterra do século XVII, o trabalho assalariado era encarado como uma forma de escravidão. Não apenas muitas fábricas foram construídas como cortiços e prisões, mas a disciplina de trabalho imposta nesses estabelecimentos também pressupunha práticas semelhantes às de uma prisão. No período pré-industrial, o tempo dedicado ao trabalho era determinado pela tarefa a ser executada e pelas condições naturais (clima para os agricultores, maré para os pescadores, etc.). *Trabalho, lazer e festivais religiosos estavam interligados, com pouca demarcação entre “trabalho” e “vida”*. O sistema fabril, por outro lado, criava uma disciplina de trabalho inteiramente nova, com tempo e tarefa rigidamente impostos por superintendentes. (MAGDOFF, 1982, p. 6, grifo nosso)¹⁷⁴

A frugalidade, tida dentro da ética protestante como um valor moral que permitia progressão individual e contenção em prol da estrutura familiar, era aplicada às avessas por Chinaski, como um sacrifício que lhe permitia trabalhar menos:

Será que eles eram muito mais inteligentes do que eu? *A única diferença era o dinheiro e o desejo de acumulá-lo.* [...] me lembrei de meus dias em Nova Orleans, vivendo de duas barras de chocolate de cinquenta centavos por dia, durante semanas a fio, para ter tempo livre para escrever. (BUKOWSKI, 2002^a, p. 63, grifo nosso)¹⁷⁵

Se dentro dos ditames da ética protestante se poupa dinheiro para ganhar mais, a ética chinaskiana visa a economizar para conseguir trabalhar menos (“Eu comia apenas uma vez por dia para que meu dinheiro durasse mais” (BUKOWSKI, 2002a, p.12)¹⁷⁶, de forma a se ter mais ócio para executar a atividade que o personagem nunca toma como uma “ocupação”, mas ócio por si só: escrever. Escrever, parte principal do *ethos* chinaskiano, possui, para ele, valor de uso antes de valor de troca, como elabora Harrison (1994, p. 13):

¹⁷⁴ “The changeover to wage labor greatly altered the way of life and the meaning of work for formerly independent farmers and craftspeople. In seventeenth-century England work for wages was looked on as a form of enslavement. Not only were many factories constructed like poorhouses and prisons, but the work discipline imposed in these shops also presupposed prison-like practices. In the pre-industrial period the time devoted to work was determined by the task to be performed and by natural conditions (weather for farmers, tides for fishers, etc.). *Work, leisure, and religious festivals were intertwined, with little demarcation between “work” and “life.”* The factory system, on the other hand, created an entirely new work discipline, with time and task rigidly imposed by overseers.” (MAGDOFF, 1982, p. 9, grifo nosso)

¹⁷⁵ “Were they that much more clever than I? The only difference was money, and *the desire to accumulate it.* [...] I remembered my New Orleans days, living on two five-cent candy bars a day for weeks at a time in order to have leisure to write.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 63, grifo nosso)

¹⁷⁶ “I only ate one meal a day so my money would last longer” - BUKOWSKI, 2002a, p. 12)

[...] O ethos chinaskiano incorpora uma rejeição de roupas, eletrônicos e um carro novo a cada dois anos, e a recusa de viver a crédito — do consumo pelo consumo. [...] é uma recusa que é positiva em sua demanda implícita por algo mais que a riqueza material. Consumo e acumulação como fins em si mesmos nunca fizeram parte do projeto chinaskiano. *O valor de uso tem precedência sobre o valor de troca na obra de Bukowski.* (grifo nosso)¹⁷⁷

Esta atitude de rejeição de participação na sociedade de consumo não tinha a ver com o anticonsumismo do movimento *hippie*, apesar da coincidência temporal entre o criticismo da sociedade de consumo e o desprezo pelo consumo excessivo manifestado por Chinaski, em especial em *Factotum*, quando o personagem viaja pelos EUA trabalhando de cidade em cidade apenas com sua roupa do corpo, e desistindo de possuir até mesmo uma máquina datilográfica: “Após perder várias máquinas de escrever para casas de penhores eu simplesmente desisti da ideia de ter uma.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 59)¹⁷⁸. Esta postura anticonsumista, minimalista, apesar de coincidir com o *ethos* da contracultura, era uma sobrevivência — herança da atitude tradicional com relação ao trabalho —, singelamente sintetizada pelo gracejo de Max Weber: “O protestante prefere comer bem, enquanto o católico prefere dormir sossegado” (WEBER, 2004, p. 34).

¹⁷⁷ [...] the Chinaskian ethos embodies a rejection of clothes, gadgets and a new car every other year and the refusal to live on credit - of consumption for the sake of consumption. [...] it is a refusal that is positive in its implicit demand for something more than material affluence. Consumption and accumulation as ends in themselves were never a part of the Chinaskian project. Use-value takes precedence over exchange-value in Bukowski's work. (HARRISON, 1994, p. 13)

¹⁷⁸ “After losing several typewriters to pawnbrokers I simply gave up the idea of owning one” (BUKOWSKI, 2002a, p. 59)

4.3 A intermissão do tempo do prazer no “lugar ameno”

Em *Post Office* há uma cidade fora da temporalidade e da racionalidade do capitalismo industrial, já em *Factotum* situação semelhante se reproduz com a criação de outro espaço no qual o tempo corre de forma anômala: o apartamento temporário partilhado por Chinaski e Jan, tida pelos críticos como a mesma personagem que “Betty”, de *Post Office*, com base em dados biográficos de Bukowski. Todavia, não há na diegese elementos que permitam identificar a Jan de *Factotum* como a Betty de *Post Office*, ainda que o leitor saiba que ambas as personagens provavelmente foram inspiradas em Jane Cooney Baker, o grande amor da vida do autor. O apartamento no qual Chinaski vive com Jan é descrito como situado na beirada de um precipício, e nele a marcação da passagem do tempo se dá da seguinte forma:

— Escute, disse Jan, que horas são? Eu quero saber que horas são.
 — Bem, vamos ver, nós ajustamos o relógio pelo rádio à meia-noite da noite passada. Sabemos que ganha 35 minutos a cada hora. Diz 07:30 da noite agora, mas sabemos que isso não está certo, porque ainda não está escuro o suficiente. O.K.. São 7 horas e meia. 7 vezes 35 minutos, são 245 minutos. Metade de 35 é 17 e meio. Isso nos dá 252 minutos e meio. O.K., são 4 horas e 42 minutos e meio que devemos, então ajustamos o relógio de volta para 5:47. É isso, 5:47 da tarde. É hora do jantar e não temos nada para comer. Nosso relógio havia sido derrubado e quebrado e eu o consertei. Eu tirei a parte de trás e encontrei algo errado com a mola principal e a corda. A única maneira de conseguir que o relógio funcionasse de novo era encurtar e apertar a mola principal. Isso afetou a velocidade dos ponteiros do relógio; era quase possível ver o ponteiro dos minutos se mexendo.
 — Vamos abrir outra garrafa de vinho”, disse Jan.
 Nós realmente não tínhamos nada para fazer além de beber vinho e fazer amor. (BUKOWSKI, 2002a, p. 97-98)¹⁷⁹

¹⁷⁹ “Listen,” said Jan, “what time is it? I want to know what time it is.”

“Well, let’s see, we set the clock by the radio at midnight last night. We know that it gains 35 minutes every hour. It says 7:30 p.m. right now but we know that’s not right because it’s not dark enough yet. O.K. That’s 7 and one half hours. 7 times 35 minutes, that’s 245 minutes. One half of 35 is 17 and one half. That gives us 252 and one half minutes. O.K., that’s 4 hours and 42 and one half minutes we owe them so we set the clock back to 5:47. That’s it 5:47. It’s dinner time and we don’t have anything to eat.”

Our clock had been dropped and broken and I had fixed it. I took the back off and found something wrong with the main spring and the fly wheel. The only way I could get the clock to run again was to shorten and tighten the main spring. This affected the speed of the clock’s hands; you could almost watch the minute hand moving.

“Let’s open another jug of wine,” said Jan.

Em ambos romances o tempo é controlado pelas demandas do ordenamento do trabalho, e não pelas necessidades humanas, salvo raros momentos nos quais viver se torna a única atividade dos personagens, e vista como incompatível com trabalho, representado como negação da vida. No apartamento à beira de um precipício Jan e Chinaski retomam o tempo em suas mãos, e o contam errado, sem se importar, e até mesmo o fim da Segunda Guerra Mundial é tido como um detalhe sem importância para eles: “Em algum momento durante uma de nossas noites infernais a Segunda Guerra Mundial acabou”. (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)¹⁸⁰, uma menção fortuita, muito menos relevante do que beber vinho, esquecer do tempo, ser improdutivo e cantar. Nem sequer um incêndio no prédio atormenta ao casal:

Fui até a porta e abri. Havia fumaça espessa no corredor. Bombeiros em grandes capacetes de metal com números gravados neles. Bombeiros arrastando mangueiras longas e grossas. Bombeiros vestidos com amianto. Bombeiros com machados. O barulho e a confusão eram incríveis. Eu fechei a porta.
 — O que é isso? Jan perguntou.
 — É o corpo de bombeiros.
 — Ah..., ela disse.
Ela puxou as cobertas sobre a cabeça, rolou de lado. Deitei ao lado dela e dormi” (BUKOWSKI, 2002, p. 101-102, grifo nosso)¹⁸¹

Embora o tempo pareça distorcido dentro do apartamento, o dinheiro simboliza uma ampulheta, uma contagem regressiva para o retorno ao trabalho: “Tínhamos quase nada de dinheiro e estávamos bebendo vinho” (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)¹⁸², o que acontece subitamente no início do próximo capítulo, e é tratado com naturalidade pelo protagonista: “Eu fui finalmente contratado em um galpão de peças de carro.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 102)¹⁸³. Com o retorno ao

We really had nothing to do but drink wine and make love. (BUKOWSKI, 2002a, p. 97-98)

¹⁸⁰ “At some point during one of our hellish nights World War II ended” (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)

¹⁸¹ “I went to the door and opened it. There was thick smoke in the hall. Firemen in large metal helmets with numbers on them. Firemen dragging long thick hoses. Firemen dressed in asbestos. Firemen with axes. The noise and confusion was incredible. I closed the door.

“What is it?” asked Jan.

“It’s the fire department.”

“Oh,” she said. She pulled the covers up over her head, rolled on her side. I got in beside her and slept.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 101-102, grifo nosso)

¹⁸² “There was very little money and we were drinking wine” (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)

¹⁸³ “I was finally hired on at an auto parts warehouse” (BUKOWSKI, 2002a, p. 102)

trabalho, de imediato o controle do tempo é subtraído dos personagens, novamente sob controle das demandas produtivas:

— Quando é a última corrida em Hollywood Park? Ele perguntou.
 — Cinco e meia.
 — Nós vamos sair daqui às cinco.
 — Nós nunca conseguiríamos.
 — Nós podemos tentar. Meu Boy Bobby vai ganhar.
 — Como somos azarados.
 — Quer vir junto?
 — Claro.
 — Fique de olho no relógio. Às cinco vamos pular fora".
 Às cinco para as cinco nós estávamos trabalhando tanto quanto possível perto da saída dos fundos. Meu amigo, Manny, olhou para o seu relógio.
 — Nós vamos roubar dois minutos. Quando eu começar a correr, me siga. (BUKOWSKI, 2002a, p. 103)¹⁸⁴

O tempo, que antes era passível de ser contado com um relógio que atrasava 35 minutos a cada hora, agora é cronometrado, fora do controle dos indivíduos, e sair dois minutos mais cedo é mencionado com a expressão “roubar 2 minutos”, de acordo com a lógica do capital: “Se o trabalhador consome em seu proveito o tempo que [o capitalista] tem disponível, furta o capitalista” (MARX, 2012, p.271). Nas palavras de Thompson (1967, p. 61): “Tempo agora é moeda: não passa, é gasto”¹⁸⁵.

Manny, o companheiro de emprego de Chinaski, propõe sair mais cedo para ir para a casa de apostas, levando também as apostas dos outros funcionários, as quais ele e Chinaski começam a furtar, sem nunca fazer apostas com o dinheiro que é entregue a eles. Manny justifica se apossar do dinheiro com o seguinte argumento:

¹⁸⁴ “When’s the last race go off at Hollywood Park?” he asked.

“5:30.”

“We get out of here at 5:00.”

“We’d never make it.”

“We could try. My Boy Bobby’s going to win.”

“Just our luck.”

“Want to come along?”

“Sure.”

“Watch the clock. At 5:00 we’ll cut out.”

At five minutes to 5:00 we were both working as near the rear exit as possible. My friend, Manny, looked at his watch. “We’ll steal two minutes. When I start running, follow me.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 103)

¹⁸⁵ “Time is now currency: it is not passed, but spent” (THOMPSON, 1967, p. 61)

— Não vamos apostar o dinheiro deles, vamos ficar com o dinheiro deles.
 — E se eles ganharem?
 — Eles não vão ganhar. Eles sempre escolhem o cavalo errado. Eles têm um jeito de sempre escolher o cavalo errado.
 — Suponha que eles apostem nosso cavalo?
 — Então saberemos que escolhemos o cavalo errado. (BUKOWSKI, 2002a, p. 106-107)¹⁸⁶

Manny reflete a postura que Chinaski demonstra em *Post Office*, de que o sistema, metonimizado pela casa de apostas, só funciona se a massa perder: “A multidão sempre voltava pra casa falida.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 117)¹⁸⁷. Chinaski, no entanto, mais ganha do que perde, e assim como em *Post Office*, por um período em *Factotum* o protagonista sobrevive apenas dos rendimentos de apostas, e traz, assim, a mensagem de que o risco assumido ao se abdicar da submissão a uma cultura de trabalho vale a pena, senão pelo resultado, pelo processo em si, pela negação do que ele chama de sabedoria do escravo, a postura que aceita a submissão às coerções do trabalho:

Bem, como os rapazes dizem, você tem que trabalhar em algum lugar. Então eles aceitavam o que aparecesse. Essa era a sabedoria do escravo. (BUKOWSKI, 2002b, p. 189)¹⁸⁸.

Retomar posse sobre o tempo significava negar o aprisionamento derivado de uma cultura de trabalho, exemplificado pelo pai do personagem em *Factotum*, que não consegue se desencarcerar das amarras do emprego após o expediente:

Eu me lembrei de como meu pai costumava voltar para casa todas as noites e conversar sobre seu emprego com minha mãe. A conversa de trabalho começava quando ele entrava pela porta, continuava na mesa de jantar e terminava no quarto de onde meu pai gritava "Apaguem as luzes!" às 8 da noite, para que ele pudesse

¹⁸⁶ “We don’t bet their money, we keep their money.”

“Suppose they win?”

“They won’t win. They always pick the wrong horse. They have a way of always picking the wrong horse.”

“Suppose they bet our horse?”

“Then we know we’ve got the wrong horse.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 106-107)

¹⁸⁷ “The crowd always went home broke” (Bukowski, *Post Office*, 2002b, p. 117)

¹⁸⁸ “Well, as the boys said, you had to work somewhere. So they accepted what there was. This was the wisdom of the slave.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 189)

descansar e ter toda sua energia para o trabalho no dia seguinte. (BUKOWSKI, 2002a, p. 13)¹⁸⁹

Madigan (2010) ressalta como a atitude de Chinaski, de recusa a tomar parte em uma cultura carreirista, consiste mais na valorização de processos do que de resultados, contrariando, assim, a lógica produtiva do capitalismo. Madigan posiciona Chinaski como um exemplo de “adepto Zen”:

O ideal adepto do Zen — e, como já discutimos, Chinaski é esperto, se bem que uma incorporação bastante cômica e inesperada desse tipo — não é enganado pela natureza ilusória do mundo material. Ele foca no processo de uma jornada ou atividade, não na recompensa a ser colhida no final. (MADIGAN, 2010, p. 93)¹⁹⁰

A postura que Madigan (2010) caracteriza como “Zen” contraria uma das máximas da ética protestante: a necessidade de contenção de prazer para recompensa futura, de sacrifício no presente para ser agraciado posteriormente, comumente deixando as benesses apenas para a próxima geração, postura adotada pelo pai de Chinaski. O personagem Chinaski, no entanto, é ambivalente mesmo neste aspecto, pois, não hesita em sacrificar a própria alimentação para estender os períodos sem emprego, e assim poder escrever (BUKOWSKI, 2002a, p. 63), com a ressalva de que o sacrifício era voltado para um processo recompensador por si só, de escrita.

Já para Franklin (2013), as decisões de Chinaski seriam “aleatórias”, sem um objetivo. Estabelecendo um diálogo com os críticos Madigan e Dobozy, Franklin identifica uma dualidade interpretativa do conjunto da obra bukowskiano, se posicionando ao lado da leitura que nega objetivos políticos no autor:

Em sua análise do romance, o crítico Andrew J. Madigan argumenta que “Bukowski-Chinaski, é claro, nunca teve uma estratégia” (454). Ele quer dizer que Chinaski, durante a maior parte de sua vida, tomou decisões aleatórias. Em seu artigo sobre *Factotum*, Tamas

¹⁸⁹ “I remembered how my father used to come home each night and talk about his job to my mother. The job talk began when he entered the door, continued over the dinner table, and ended in the bedroom where my father would scream “Lights Out!” at 8 p.m., so he could get his rest and his full strength for the job the next day.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 13)

¹⁹⁰ “The ideal Zen adept - and, as we’ve discussed, Chinaski is a canny if also quite comic and unexpected embodiment of this type - is not fooled by the illusory nature of the material world. He focuses on the process of a journey or activity, not the reward to be reaped at the end.” (MADIGAN, 2010, p. 93)

Dobozy também elimina a possibilidade de que os riscos de Chinaski no local de trabalho têm um objetivo. (FRANKLIN, 2013, p. 10)¹⁹¹

Contudo, tal leitura ignora um padrão facilmente identificável em *Factotum*: (1) pressionado pelas circunstâncias, o protagonista procura emprego, (2) tenta se apropriar de seu tempo em transgressão às exigências do gerenciamento laboral, constantemente testando os limites do patronato, (3) gera conflito com as demandas por produtividade, (4) é demitido ou pede demissão, (5) desempregado, escreve ficção, (6) volta a procurar emprego, ciclo que se repete ao longo do romance. Supor que semelhante padrão, repetido ao longo de vinte e dois empregos, seja fruto de “decisões aleatórias”, desconsidera a própria postura demonstrada pelo protagonista: “Eu sempre iniciava um emprego com a sensação de que ou eu iria pedir demissão, ou seria demitido logo.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 130)¹⁹². Henry Chinaski já sabe, de antemão, qual será o resultado de um novo emprego, eliminando a possibilidade de aleatoriedade em suas ações, e, ainda que não tenha uma estratégia política, há uma estratégia de sobrevivência pessoal que lhe possibilita escrever.

Com relação a essa negação do sacrifício pela carreira, Rhodes (2009) caracteriza a resistência à subsunção por parte de Chinaski como extrema, e não apenas ao trabalho enquanto formação econômica, mas à cultura de culto ao trabalho da sociedade que o circunda:

Chinaski não está resistindo a um trabalho em específico, ele está resistindo ao "trabalho" - todo o modo de vida associado à cultura do trabalho baseado em ambição, sacrifício, esforço e adaptação. [...] Mas essa é uma resistência pela qual ele paga um preço alto - o preço é a pobreza, raramente sabendo de onde virá a próxima refeição, ou se ela virá. As relações capitalistas em que Chinaski se encontrava imergido são abrangentes em suas promessas paternas - promessas que são bastante concretas na medida em que podem oferecer uma vida de razoável conforto e segurança, desde que se participe do jogo. Resistir realmente a isso, como mostra o *Factotum*, significa também rejeitar os frutos que ele concede - é a disposição

¹⁹¹ “In his own analysis of the novel, critic Andrew J. Madigan argues that “Bukowski-Chinaski, of course, has never had a strategy” (454). He means to say that Chinaski for much of his life made random decisions. In his article on *Factotum*, Tamas Dobozy also cancels out possibilities that Chinaski’s risks in the workplace have a purpose.” (FRANKLIN, 2013, p. 10)

¹⁹² “I *always* started a job with the feeling that I’d soon quit or be fired” (BUKOWSKI, 2002a, p. 130, grifo nosso)

de tomar parte nessa rejeição que marca o extremismo da resistência de Chinaski. (RHODES, 2009, p. 396)¹⁹³

Encontramos assim um protagonista que simultaneamente quer desfrutar do presente, recusando as “promessas” de estabilidade de um emprego, mas que aplica a contenção de gratificação imediata, sacrificando necessidades básicas, para realizar uma atividade profissional que, em *Factotum*, não lhe rende um centavo¹⁹⁴, mas o mantém “puro”: no capítulo 44 o protagonista menciona que precisou “se rebaixar” para conseguir um emprego, ao dizer que considerava o trabalho “sua segunda casa” (BUKOWSKI, 2002a, p. 102). Nos preceitos da “ética chinaskiana”, chamada por Harrison (2004, p. 140) de “refusal-to-work ethic”¹⁹⁵, não se deve tentar *com afinco* conseguir um emprego, e quando empregado, trabalhar o quanto menos possível, de forma a se manter “vitalizado”, tendo em vista que os empregos são vistos como “drenos” de energia humana e libidinal. Por conseguinte, àqueles que estão aprisionados na jaula do capitalismo, Chinaski lança a pecha, indiretamente, de impotentes sexuais, sugerindo que a contenção de prazer exigida por uma rotina laboral envolvia a extração pelo emprego da própria vitalidade dos sujeitos: “[...] grandes amantes sempre foram homens de lazer. Eu trepava melhor como um vagabundo do que como batedor de ponto.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 109)¹⁹⁶.

Para Chinaski, há um componente de emasculação no trabalho alienado, no qual ele não pode exercer sua criatividade ou determinar o ritmo de execução. A atividade de procurar emprego envolve uma performance “teatral-social” que é vista como humilhante pelo protagonista:

Eu não tive ânimo para ler os classificados de empregos. A ideia de me sentar diante de um homem atrás de uma mesa e dizer para ele

¹⁹³ “Chinaski is not resisting a particular job, he is resisting “the job” — the whole way of life associated with the culture of work premised on ambition, sacrifice, striving, and fitting in. [...] But this is a resistance for which he pays a high price — the price is poverty, rarely knowing where the next meal will come from, or if it will come at all. The capitalist relations that Chinaski finds himself in are all encompassing in their paternal promises — promises that are quite real in that they can offer a life of some comfort and security, provided that one plays the game. To really resist this, as *Factotum* shows, means also to reject the fruits that it bestows — it is the willingness to engage in this rejection that marks the extremity of Chinaski’s resistance.” (RHODES, 2009, p. 396)

¹⁹⁴ A escrita possui, no contexto de *Factotum*, apenas valor de uso: “Quem, com seu produto, satisfaz a própria necessidade gera valor-de-uso, mas não mercadoria” (MARX, 2012, p. 63)

¹⁹⁵ “*Factotum*, in fact, is the clearest statement of what might be called the refusal-to-work ethic.” (HARRISON, 2004, p. 140). Trad.: “Factótum, de fato, é a declaração mais clara do que pode ser chamado de ética da recusa do trabalho.” (HARRISON, 2004, p. 140)

¹⁹⁶ “[...] great lovers were always men of leisure. I fucked better as a bum than as a puncher of timeclocks.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 109)

que eu queria um emprego, que eu estava qualificado para um emprego, era demais para mim. Francamente, eu estava horrorizado pela vida, com o que um homem tinha que fazer simplesmente para comer, dormir e manter-se vestido. Então eu fiquei na cama e bebi. Quando você bebe o mundo ainda continua lá fora, mas por um momento ele não aperta sua garganta. (BUKOWSKI, 2002a, p. 67)¹⁹⁷

O emprego que sintetiza o título do romance *Factotum* é descrito pelo narrador-protagonista como melhor executado por “um homem sem rosto, assexuado, penitente”. Os adjetivos se referem ao “homem” que os precede, evidenciando o processo de emasculação. O “quebra-galho” ou “pau para toda obra” (*extra ball-bearing* ou *factotum*) deve saber o nome de todos e conhecer as necessidades de todos:

Fui contratado como o que eles chamavam de quebra-galho. O quebra-galho é o homem que é simplesmente solto na empresa sem deveres específicos. Ele deve saber o que fazer depois de consultar um poço profundo de instinto milenar. Instintivamente, supõe-se que ele saiba o que fará com que as coisas funcionem suavemente, como melhor manter a empresa, a Mãe, e satisfazer todas as suas pequenas necessidades irracionais, contínuas e insignificantes.

Um bom homem quebra-galho é sem rosto, assexuado, penitente; ele está sempre esperando na porta quando o primeiro funcionário com a chave chega. Logo ele está lavando a calçada, e ele cumprimenta cada pessoa pelo nome quando elas chegam, sempre com um sorriso brilhante e de uma maneira tranquilizadora. Servil. (BUKOWSKI, 2002a, cap. 56, grifo nosso)¹⁹⁸

Estas críticas de Chinaski ao processo de despersonalização e “assexualização” do trabalho alienado ecoam, no campo literário, o pensamento social de Marcuse (1975):

¹⁹⁷ “I couldn’t get myself to read the want ads. The thought of sitting in front of a man behind a desk and telling him that I wanted a job, that I was qualified for a job, was too much for me. Frankly, I was horrified by life, at what a man had to do simply in order to eat, sleep, and keep himself clothed. So I stayed in bed and drank. When you drank the world was still out there, but for the moment it didn’t have you by the throat.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 67)

¹⁹⁸ “I was hired as what they called the extra ball-bearing. The extra ball-bearing is the man who is simply turned loose without specific duties. He is supposed to know what to do after consulting some deep well of ancient instinct. Instinctively one is supposed to know what will best keep things running smoothly, best maintain the company, the Mother, and meet all her little needs which are irrational, continual and petty. *A good extra ball-bearing man is faceless, sexless, sacrificial*; he is always waiting at the door when the first man with the key arrives. Soon he is hosing off the sidewalk, and he greets each person by name as they arrive, always with a bright smile and in a reassuring manner. Obesant.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 129-130, grifo nosso)

Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em alienação. O trabalho tornou-se agora geral, assim como as restrições impostas à libido: o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer. A libido é desviada para desempenhos socialmente úteis, em que o indivíduo trabalha para si mesmo somente na medida em que trabalha para o sistema, empenhado em atividades que, na grande maioria dos casos, não coincidem com suas próprias faculdades e desejos. (MARCUSE, 1975, p. 57, grifo nosso)

No romance, para além do apartamento no qual o tempo não é ordenado pelas demandas do trabalho, no ambiente do bar a vida também pulsa e a passagem do tempo não é cronometrada, a ponto do personagem se esquecer de ir embora e ficar preso dentro de um (BUKOWSKI, 2002a, p. 27). Neste ambiente acontece o contrário da emasculação: Chinaski arruma brigas “por esporte”, flerta e é respeitado.

Russell Harrison (1994) observa que, em *Factotum*, o “bar” é um ambiente no qual o “princípio de desempenho” não rege as relações humanas, constituindo, assim, um refúgio contra a alienação laboral, e não apenas um entreposto de bebidas: “[...] uma comunidade na qual o desempenho de trabalho alienado não é a medida do sucesso” (HARRISON, 1994, p. 146)¹⁹⁹. A única exceção é o bar situado em *Greenwich Village*, conhecido como ponto de encontro de escritores em Nova Iorque. Porém, este bar não é um “bar” na concepção de Chinaski, pois, é um local no qual as pessoas não se embebedam, forma encontrada pelo narrador para ridicularizar a geração de intelectuais que se encontrava em *Greenville Village*, acentuando sua característica de *outsider* (marginal) dentre os escritores da época:

Eu era o único cliente apesar da coluna de Winchell. Lá estava eu sozinho com um grande espelho, o bar e o barman.
— Desculpe, senhor, não podemos atendê-lo.
Fiquei atordoado, não consegui responder. Esperei por uma explicação.
— Você está bêbado.
Eu estava provavelmente de ressaca, mas não havia tomado uma dose fazia doze horas. (BUKOWSKI, 2002a, p. 41)²⁰⁰

¹⁹⁹ “[...] a community where the performance of alienating work is not the measure of success.” (HARRISON, 1994, p. 146)

²⁰⁰ “I was the only patron despite Winchell’s column. There I stood alone with a large mirror, the bar, and the bartender.

É notório que a oposição entre bar e trabalho não é invenção de Bukowski, mas algo muito antigo, como exemplificou Thompson (1967) com o relato autobiográfico de Francis Place²⁰¹ sobre suas escapadas até as tavernas:

“Não sei como descrever a aversão doentia que às vezes toma de súbito o trabalhador e o incapacita por um período mais longo ou mais curto, de seguir sua ocupação habitual”, escreveu Francis Place em 1829; e ele adicionou uma nota de rodapé como testemunho pessoal:

Por quase seis anos, enquanto trabalhava, quando eu tinha trabalho para fazer, de doze a dezoito horas por dia, quando não aguentava mais, pela causa mencionada, continuar trabalhando, eu corria dele [do trabalho] e ia o mais rápido possível para Highgate, Hampstead, Muswell-hill ou a Norwood, e depois “voltava ao meu vômito”... Este é o caso de todo trabalhador que conheci em minha vida;” (THOMPSON, 1967, p. 76)²⁰²

Em *Factotum*, a ida do narrador-protagonista ao bar funciona até mesmo como um dispositivo narrativo que aponta para a transição entre um emprego e outro, como quando ele trabalhava colando anúncios no metrô de Nova Iorque, uma função perigosa e desgastante:

Eu descii nos trilhos e comecei a pisar sobre eles. Os dois velhos me observavam. O trilho dourado estava lá. Eu pulei alto sobre ele. Então eu meio que corri meio que escorreguei pela escadaria. Havia um bar do outro lado da rua.

Capítulo 21

O horário na fábrica de biscoito de cachorro era das 4:30 da tarde até as 1 da manhã. (BUKOWSKI, 2002a, p. 45, grifo nosso)²⁰³

“I’m sorry, sir, we can’t serve you.”

I was stunned, couldn’t answer. I waited for an explanation.

“You’re drunk.”

I was probably hangover but I hadn’t had a drink for twelve hours.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 41)

²⁰¹ Cartista e militante social inglês do início do século XIX, também conhecido por suas propostas pioneiras a favor de controle de planejamento familiar.

²⁰² “I know not how to describe the sickening aversion which at times steals over the working man and utterly disables him for a longer or shorter period, from following his usual occupation, Francis place wrote in 1829; and he added a footnote of personal testimony:

For nearly six years, whilst working, when I had work to do, from twelve to eighteen hours a day, when no longer able, from the cause mentioned, to continue working, I used to run from it, and go as rapidly as I could to Highgate, Hampstead, Muswell-hill, or Norwood, and then “return to my vomit”... This is the case with every workman I have ever known;” (THOMPSON, 1967, p. 76)

²⁰³ “I got down on the tracks and began stepping over them. The two old men watched me. The gold rail was there. I stepped very high over that.

Then I half-ran half-fell down the stairway. There was a bar across the street.

Exasperado com as circunstâncias do emprego no metrô, a primeira providência de Chinaski é ir para o bar, em situação que emula notavelmente o comportamento dos trabalhadores do começo do século XIX tal qual descrito por Francis Place (THOMPSON, 1967, p. 76). Abruptamente, o capítulo acaba e o início do próximo se dá a partir de um novo emprego no qual o personagem já está inserido, no qual, de forma atípica, Chinaski queda mais tempo que o normal: “Eu trabalhei lá por várias semanas. Eu ia trabalhar bêbado toda noite. Isso não importava; Eu tinha o emprego que ninguém queria” (BUKOWSKI, 2002a, p. 46)²⁰⁴.

Um segundo encontro de Chinaski com o bar, no capítulo 22 (BUKOWSKI, 2002a, p. 47-52), acontece em um contexto no qual o narrador-protagonista consegue conciliar fruição com trabalho — jogando *pinball* e fazendo apostas —, além de ter o companheirismo de outros bêbados, que pagam bebidas para ele enquanto ele limpa as venezianas do local. Sobre este episódio, Harrison (1994) nota que Chinaski implicitamente recusa o pagamento:

Esse incidente é notável por outra razão, a recusa implícita de Chinaski do salário, a conexão entre trabalho e renda. Assim que ele é pago, ele compra bebidas para todos e no final acaba devendo ao gerente. (HARRISON, 1994, p. 146)²⁰⁵

No capítulo 11 há outra situação análoga: ao ficar acidentalmente preso dentro de um bar fechado, de madrugada, Chinaski se serve das bebidas do estabelecimento, mas realiza o trabalho de limpeza do local antes de ir embora, como pagamento ao proprietário (BUKOWSKI, 2002a, p. 27). Ironicamente, apenas no ambiente do bar o personagem parece demonstrar disposição para trabalho manual.

As tentativas de Chinaski de retomar o tempo para si enquanto trabalha para outrem são uma constante ao longo do romance, como, por exemplo, ao ser

Chapter 21

The hours at the dog biscuit factory were from 4:30 p.m. to 1 a.m.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 45, grifo nosso)

²⁰⁴ “I worked for several weeks. I came in drunk each night. It didn’t matter; I had the job nobody wanted.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 46)

²⁰⁵ “That incident is notable in another way, Chinaski’s implicit refusal of the wage, the connection between work and income. As soon as he is paid, he buys everyone drinks with the money and in the end winds up *owing* the manager.” (HARRISON, 1994, p. 146, grifo do autor)

empregado pelo *Times Building*, abandona seu posto e vai para o bar do outro lado da rua e, a ser flagrado pelo chefe (BUKOWSKI, 2002a, p. 148), é transferido para uma função diferente no turno noturno, na qual logo providencia uma forma de dormir durante a maior parte da jornada (BUKOWSKI, 2002a, p. 153). Ao ser pego em flagrante novamente, é sumariamente demitido. No seu próximo emprego, em uma empresa de venda de freios de carros, o seguinte diálogo transcorre com o patrão:

— Você começa agora. E é absolutamente proibido fumar. Não aqui em cima. Se você tiver que fumar, desça as escadas, ok?

— OK.

O Sr. Henley fechou a porta. Eu o ouvi descer as escadas. Abri a pequena janela e olhei para o mundo. Então me sentei, relaxado, e fumei um cigarro. (BUKOWSKI, 2002a, p. 161, grifo nosso)²⁰⁶

A “ética da recusa do trabalho” (HARRISON, 1994, p. 140) se manifesta a partir das tentativas do personagem de furtar ao seu empregador a oportunidade de, efetivamente, extrair dele seu tempo e sua força de trabalho. Se permitir ser explorado, para Chinaski, representava não só uma humilhação, como a precipitação da decrepitude, pois o trabalho é apresentado como um vampiro que suga o vigor e a tenacidade dos indivíduos. Em contraste, os moradores de rua, marginalizados das coerções produtivas, são descritos de forma positiva:

Bem, naqueles dias, o rio L.A. era falso — não havia água, apenas uma pista de cimento larga, plana e seca. Os mendigos viviam ali às centenas em pequenas alcovas de cimento debaixo das pontes e viadutos. Alguns deles até tinham vasos de plantas na frente de seus pontos. Tudo o que eles precisavam para viver como reis era um fogareiro enlatado e o que eles recolhiam de uma lixeira próxima. Eles eram bronzeados e relaxados e a maioria deles parecia muito mais saudável do que o homem de negócios típico de Los Angeles. Aqueles caras lá embaixo não tinham problemas com mulheres, imposto de renda, locatário, despesas de enterro, dentista, pagamento de financiamento, reparos de carro, ou entrar em uma cabine de votação e fechar a cortina. (BUKOWSKI, 2002a, p. 163-164, grifo nosso)²⁰⁷

²⁰⁶ “You start now. And, absolutely no smoking. Not up here. If you have to smoke, you come on downstairs, O.K.?”

“O.K.”

Mr. Henley closed the door. I heard him go down the stairs. I opened the little window and looked out at the world. *Then I sat down, relaxed, and smoked a cigarette.* (BUKOWSKI, 2002a, p. 161, grifo nosso)

²⁰⁷ “Now in those days the L.A. River was a fake—there was no water, just a wide, flat, dry cement runway. The bums lived down there by the hundreds in little cement alcoves under the bridges and

A postura anti-trabalho de Chinaski não deve ser generalizada para qualquer contexto. Trata-se, é claro, de uma representação que se apresenta a partir da ficcionalização de um período histórico, que não é, como já foi argumentado, necessariamente o mesmo da diegese, visto que há considerável discrepância entre as condições de trabalho descritas e o estágio de desenvolvimento das forças produtivas no período descrito na história dos romances. Todavia, esta representação remete a uma sociedade na qual havia — e ainda há — um culto ao trabalho pelo trabalho, ao qual Weber tratou como “irracional” (ROVIRA, 2010, p. 84), que causava estranhamento em imigrantes já no século XIX. Segundo Wyman (1993), uma parcela dos imigrantes europeus retornou dos Estados Unidos devido ao “costume” americano de manter jornadas longas de trabalho ininterrupto, completamente estranho à cultura dos camponeses que haviam emigrado da Polônia ou da Irlanda em busca de oportunidades melhores:

Eles concordavam: se trabalhava duro na América. Era preciso "suar mais durante um dia do que durante uma semana inteira na Polônia", escreveu um imigrante camponês para seus familiares na Polônia. Os repatriados para a Irlanda disseram que haviam trabalhado como escravos, e alguns argumentaram que "se as pessoas trabalhassem duro no país de origem, ganhariam tanto dinheiro lá quanto qualquer um na América". Entrevistas com imigrantes noruegueses encontraram consense de que tinham que trabalhar mais na América do que na Noruega. Comentários semelhantes apareceram em todo o continente enquanto os remigrantes contavam suas experiências. [...] um imigrante apontou que cavalos e bois, ao contrário, ficavam ociosos nos Domingos e feriados no país de origem: "Aqui você não tem tempo livre!". Um norueguês que havia conseguido um emprego

overpasses. Some of them even had potted plants in front of their places. All they needed to live like kings was canned heat (Sterno) and what they picked out of the nearby garbage dump. *They were tan and relaxed and most of them looked a hell of a lot healthier than the average Los Angeles business man.* Those guys down there had no problems with women, income tax, landlords, burial expenses, dentists, time payments, car repairs, or with climbing into a voting booth and pulling the curtain closed." (BUKOWSKI, 2002a, p. 163-164, grifo nosso)

Workmen For Industry was located right on the edge of skid row. *The bums were better dressed, younger, but just as listless. They sat around on the window ledges, hunched forward, getting warm in the sun and drinking the free coffee that W.F.I. offered.* There was no cream and sugar, but it was free. (BUKOWSKI, 2002a, p. 200, grifo nosso)

"A Agência de Empregos para a Indústria estava localizada à beira de Skid Row [região próxima ao centro de Los Angeles conhecida por sua alta concentração de moradores de rua]. Os mendigos eram mais bem vestidos, mais jovens, mas igualmente letárgicos. Eles se sentavam nos parapeitos das janelas, se debruçavam, se aqueciam ao sol e tomavam o café gratuito que a A.E.I. oferecia. Não havia creme nem açúcar, mas era de graça." (BUKOWSKI, 2002a, p. 200, grifo nosso, nota nossa)

escavando valas em Duluth, Minnesota, em uma equipe de nove pessoas vigiadas por um homem com uma bengala: "Se alguém fizesse uma pausa, ele estava lá imediatamente ameaçando-o e avisando que ele seria mandado embora se não trabalhasse".

[...]

Um irlandês recém-chegado encontrou condições semelhantes quando olhou para uma fundição e viu trabalhadores seminus trabalhando no escuro. O irlandês Frank Roney logo se indignou contra os Estados Unidos, depois de não encontrar respeito entre os patrões, nem unidade entre os trabalhadores; ele concluiu que sua "exaltada ideia da igualdade entre os homens na República Americana era bem mítica". (WYMAN, 1993, p. 53-55)²⁰⁸

Os relatos de imigrantes, coletados por Wyman (1993), que retornaram à Europa apontam para uma sociedade na qual o ritmo de trabalho era discrepante em comparação ao Velho Mundo, e na qual a postura do gerenciamento laboral não tinha pudores com relação ao uso de coerção para efetivar a máxima exploração de mão de obra.

Não é objetivo dessa pesquisa, esclarecer quanto desta cultura exploratória — e auto-exploratória — deriva da ética protestante, da herança da escravidão, ou de um amálgama entre ambas, mas reconhecer que o fenômeno foi distintivo o suficiente para causar o retorno de imigrantes, e também a composição, por Charles Bukowski, de um punhado de romances contra a idolatria do trabalho, não por acaso neto e filho de imigrantes, e ele mesmo nascido fora dos EUA. Situar o escritor e sua criação (Chinaski) neste campo de cultura "*blue collar*" (trabalhadores manuais) é necessário para que não se confunda a postura anti-trabalho demonstrada pelo protagonista Chinaski com a celebração do ócio das classes altas ao longo da história, as quais usavam a disponibilidade de ócio como objeto de diferenciação

²⁰⁸ "They agreed: you worked hard in America. One had to "sweat more during a day than during a whole week in Poland", a peasant immigrant wrote home. Returnees to Ireland said that they had worked like slaves, and some argued that "if people worked hard at home they would make as much money at home as any one in America." Interviewers with Norwegian immigrants found general agreement that they had to work harder in America than in Norway. Similar comments appeared across the Continent as remigrants recounted their experiences.

[...] one immigrant pointed out that horses and oxen, in contrast, were idle on Sundays and holidays at home: "Here you do not have any free time!"). A Norwegian got a job digging ditches in Duluth, Minnesota, in a crew of nine watched over by a man with a cane: "If anyone took a break, he was there at once threatening him and warning him that he would be thrown out if he didn't work."

[...]

A newly arrived Irishman found similar conditions when he looked into a foundry and saw workers half-naked laboring in the dark. The Irishman, Frank Roney, soon turned against America after encountering neither conscience among employers nor unity among workers; he concluded that his "exalted idea of man's equality in the American republic was rather mythical." (WYMAN, 1993, p. 53-55)

social. Essa postura é tipificada pelo aristocrata Adam Smith, que via o trabalho como uma obrigação do “Outro”:

É sua celebração do ócio que tipifica a mentalidade da burguesia na sociedade capitalista e nas classes superiores ao longo da história. Adam Smith, o grande teórico da economia capitalista, é muito mais explícito quando, num contexto diferente, ele define o trabalho como uma atividade que exige que o trabalhador desista de “sua tranquilidade, sua liberdade e sua felicidade”. (MAGDOFF, 1982, p. 2)²⁰⁹

A principal diferença reside no fato de Adam Smith ver o trabalho como “sacrifício” em qualquer contexto, de forma anistórica, enquanto Marx, embora critique a celebração incondicional do tempo livre por Smith, é, similarmente, crítico do trabalho alienado, como deixa claro mesmo nas críticas que faz ao posicionamento aristocrático de Smith:

Ele está certo, é claro, que, em suas formas históricas como trabalho escravo, trabalho servil e trabalho assalariado, o trabalho sempre aparece como repulsivo, sempre como trabalho forçado externo; e o não-trabalho, pelo contrário, como “liberdade e felicidade”. Isso vale duplamente: para esse trabalho contraditório; e, em relacionado a isso, para o trabalho que ainda não criou as condições subjetivas e objetivas para si mesmo... nas quais o trabalho se torna trabalho atraente, a autorrealização do indivíduo. (MARX apud MAGDOFF, 1982, p. 2, grifo do autor)²¹⁰

Marx, após aquiescer que Smith estava certo com relação às formas de trabalho servis, escravocratas e assalariadas, menciona depois o “trabalho atraente”, no qual há a “autorrealização” do indivíduo. A diferença fundamental que impede que as laudas dedicadas à apreciação do tempo livre por Chinaski não incorram no aristocratismo smithsoniano se encontra, justamente, na contraposição que ele faz constantemente com outra forma de trabalho, aquela que traz para o protagonista a sua autorrealização: escrever.

²⁰⁹ “It is his celebration of leisure that typifies the mentality of the bourgeoisie in capitalist society and upper classes throughout history. Adam Smith, the great theoretician of the capitalist economy, is much more explicit when, in a different context, he defines work as an activity requiring the worker to give up “his tranquility, his freedom, and his happiness.” (MAGDOFF, 1982, p. 2)

²¹⁰ “He is right, of course, that, in its historic forms as slave-labor, serf-labor, and wage-labor, labor always appears as repulsive, always as *external forced labor*; and not-labor, by contrast, as “freedom and happiness.” This holds doubly: for this contradictory labor; and relatedly, for labor which has not yet created the subjective and objective conditions for itself...in which labor becomes attractive work, the individual's self-realization.” (MARX apud MAGDOFF, 1982, p. 2, grifo do autor)

5. Arqueologia do personagem Chinaski a partir de *Bartleby* e *Wellingborough* de Melville

Para Carl Rhodes, a característica central que impeliu Chinaski a considerar o trabalho como desprezível consiste na inerente privação de tempo de vida causada pela atividade: “O que é mais desprezível com relação ao trabalho para Chinaski é que ele lhe rouba a vida — rouba-lhe o tempo.” (RHODES, 2009, p. 394)²¹¹. Contudo, essa é somente uma das facetas da crítica chinaskiana ao mundo do trabalho. Rhodes não diferencia entre os diversos mundos do trabalho: o trabalho de escrever, por exemplo, não é alvo do mesmo julgamento vitriólico, ao contrário, especialmente em *Factotum*, escrever é a única atividade produtiva que o protagonista executa com afinco, sem qualquer tentativa de subtrair aos chefes (no caso, seus editores). De fato, Harrison (1994, p. 232) reconhece que Chinaski não rejeita todos os aspectos da sociedade americana:

Grande parte do poder da escrita de Bukowski, em geral, decorre de sua ambivalência, do fato de que ele não rejeita completamente a sociedade americana. Se não fosse esse o caso, a simpatia que o leitor sente por Henry Chinaski seria significativamente diminuída. *Tal simpatia existe porque — em graus variados — muitos leitores compartilham da atitude de Chinaski.*” (grifo nosso)²¹²

Harrison sugere que o prazer estético da leitura das (des)aventuras de Chinaski consiste no processo de identificação do leitor com o desprazer do “emprego”, compreendido como a forma específica de trabalho: “emprego” seria o equivalente ao *day job*, a ocupação principal em termos pecuniários, mas que não necessariamente satisfaz a valores imateriais dos indivíduos. Em inglês temos, primariamente, quatro palavras que são traduzidas como ‘trabalho’: *job*, *work*, *labor* e *craft*, traduzidos nesta dissertação, respectivamente como *emprego*, *trabalho*, *labor* e *ofício*. “Labor” é mais comumente aplicada para referenciar um conceito geral de trabalho, ou seja, um uso conceitual do termo (e.g.: *Capital vs. Labor*), mas

²¹¹ “What is most despicable about work for Chinaski is that it robs him of life — robs him of time” (RHODES, 2009, p. 394)

²¹² “Much of the power of Bukowski’s writing in general stems from his ambivalence, from the fact that he does not completely reject American society. Were this not the case, the sympathy that the reader feels for Henry Chinaski would be significantly diminished. *Such sympathy exists because - to varying degrees - many readers share Chinaski’s attitude.*” (HARRISON, 1994, p. 232, grifo nosso)

também tem sentido de alta demanda de força física (e também de parto²¹³), já “work” tem uma carga semântica de trabalho individual e corriqueiro, relativamente estável, similar à *occupation* (ocupação), ao passo que “job” contém um sema negativo, de trabalho para prover necessidades de subsistência, assemelhado a uma ‘chore’ (tarefa) ou ‘gig’ (bico), enquanto “craft” refere-se ao ‘ofício’, o qual pode ser exercido ou existir concomitantemente a execução de outros trabalhos. Tais definições dependem do contexto de enunciação dos participantes em uma prática discursiva.

Chinaski, na maioria das vezes, enuncia o trabalho como ‘the job’²¹⁴, e consequentemente acentua o traço semântico negativo de oposição à fruição, enquanto o ofício de escritor (craft) é o único trabalho apreciado sem traços semânticos disfóricos. Harrison (1994), ao comparar o protagonista de *Fome* de Knut Hamsun com Chinaski, pontua que o desespero do protagonista do romance norueguês — o escritor vagante sem nome —, pode ser amenizado pelo trabalho, ao passo que Chinaski, embora também esbarre nos mesmos percalços do narrador-protagonista de *Fome*, tem uma angústia que não é sanada pelo trabalho: “O desespero do protagonista de *Fome* é remediável pelo emprego, embora o de Chinaski não seja.” (HARRISON, 1994, p. 234, grifo do autor)²¹⁵.

Assim, estabelecemos que Chinaski não é um personagem pertencente a tradição de *Tendenzroman*, pois, para ele, conseguir aumento salarial ou melhorar as condições de trabalho, demandas históricas socialistas, não sanam a absurdez imanente do *day job*:

Como diabos um homem pode gostar de ser acordado às 6h30 da manhã por um despertador, saltar da cama, vestir-se, alimentar-se, cagar, mijar, escovar os dentes e o cabelo, lutar contra o tráfego para chegar a um lugar onde essencialmente ele faz muito dinheiro para outra pessoa e lhe pedem para ser grato pela oportunidade de fazê-lo? (BUKOWSKI, 2002a, p. 127)²¹⁶

²¹³ “The process by which childbirth occurs, beginning with contractions of the uterus and ending with the expulsion of the fetus or infant and the placenta.” (THE FREE DICTIONARY. Labor (verbete). Disponível em: <<http://archive.is/b266u>>. Acesso em: 30 out. 2018)

²¹⁴ O “*day-job*” equivale ao trabalho conhecido como alienado, ou seja, o trabalho *meio*, o qual o indivíduo executa pela subsistência, sem maiores pretensões de realizações artísticas, científicas, técnicas, e sem autonomia sobre os processos de trabalho.

²¹⁵ “[...] the despair of *Hunger’s* protagonist is remediable by a job while Chinaki’s is not.” (HARRISON, 1994, p. 234, grifo do autor)

²¹⁶ “How in the hell could a man enjoy being awakened at 6:30 a.m. by an alarm clock, leap out of bed, dress, force-feed, shit, piss, brush teeth and hair, and fight traffic to get to a place where essentially

A explicação de Carl Rhodes (2009) sobre as estratégias de resistência laborais do protagonista, fundadas na hipótese de que o trabalho destitui o protagonista de tempo, embora correta, é generalista, pois, Chinaski não objeta a “ser destituído de tempo” em atividades produtivas (sua paixão por escrever é evidência disso), *apenas não em funções que o alijam de sua humanidade*, como é evidenciado em diálogo com sua segunda esposa no romance *Post Office*, em pleno trabalho de parto:

- Isso realmente vai acontecer? Eu perguntei.
- Sim.
- Você faz parecer tão fácil, eu disse.
- Você é tão gentil. Isso ajuda.

- Eu gostaria de *ser* gentil. É aquele maldito correio... (BUKOWSKI, 2002b, p. 152, grifo do autor)²¹⁷

Chinaski rebate a declaração de que é “gentil” afirmando que “*gostaria de ser gentil*”, e responsabiliza os Correios por sua confessa falta de tato. Para retomar a observação de Rhodes (2009) sobre o narrador-protagonista objetar principalmente ao roubo de tempo de vida, o que de fato, ocorre, porém não por si só (durante o tempo efetivamente dispendido no trabalho): os efeitos do trabalho não se sentem apenas em sua consecução, mas também no seu *contraturno*, como bem observou Harrison (2004, p. 141):

Não é apenas o trabalho por si mesmo que é tão horrível, mas a presença sentida do emprego ao longo da vida. Mesmo quando não trabalhando o emprego ainda está lá, deformando pessoas e relacionamentos humanos de diversas formas.²¹⁸

you made lots of money for somebody else and were asked to be grateful for the opportunity to do so?” (BUKOWSKI, 2002a, p. 127)

²¹⁷ “Is it really going to happen?” I asked.
 “Yes.”
 “You make it seem so easy,” I said.
 “You’re so very nice. It helps.”

“I’d like to *be* nice. It’s that god damned post office ...” (BUKOWSKI, 2002b, p. 152, grifo do autor)

²¹⁸ “It is not just the work itself that is so horrible but the felt presence of the job throughout life. Even when not at work the job is still there, deforming people and human relationships in a variety of ways.” (HARRISON, 2004, p. 141)

O maior lamento de Chinaski consiste, de fato, na penetração do labor na “ocupação” vital do ser humano, que é o viver em si. Essa postura ética se manifesta no asco pela administração da mão de obra, i.e., o gerenciamento que é apresentado como antagonista – tal qual Jonstone nos Correios – em quase todos os empregos de *Factotum*. Conversas, idas ao banheiro, pausas para tomar água e café, enfim, todos os aspectos que remetem a uma “introdução do viver” no ambiente de trabalho são coibidos pelos capatazes, os quais, hipocritamente, têm expectativa de que o princípio de desempenho seja mantido durante o período de folga, operando como agentes do imbuir da rotina laboral no tempo livre do indivíduo, deformando suas relações pessoais, como indicado no trecho de diálogo com sua esposa gestante (BUKOWSKI, 2002b, p. 152).

Rhodes (2009) considera que o “roubo de tempo” que provoca a indignação constante do narrador-protagonista é quantitativo, e não um amálgama entre o fator quantitativo – tempo efetivamente perdido – e o qualitativo: empobrecimento do tempo vivido.

No romance *Post Office*, a principal causa da pauperização do período de descanso é identificada como a exigência de que os atendentes treinem os “esquemas” de ruas em casa para testes trimestrais:

Cada um tinha que passar nos testes a cada 90 dias, 3 chances, 95% ou mais de acertos, 100 cartões em uma gaiola de vidro, 8 minutos, falhe e eles te deixam tentar ser presidente da General Motors, como o homem disse. Para aqueles que passavam pelos testes, os esquemas eram um pouco mais fáceis, na segunda ou na terceira vez. Mas com a noite de 12 horas e os dias de folga cancelados, era demais para a maioria. Já, do nosso grupo original de 150 para 200, restavam apenas 17 ou 18 de nós.

— Como posso trabalhar 12 horas por noite, dormir, comer, tomar banho, ir e vir, pegar a roupa lavada e abastecer o carro, pagar aluguel, trocar pneus, fazer todas as pequenas coisas que precisam ser feitas e ainda estudar o esquema? Eu perguntei a um dos instrutores na sala de treinamento.

— Faça sem dormir, ele me disse.

Eu olhei para ele. Ele não estava tirando sarro da minha cara. O maldito imbecil estava falando sério. (BUKOWSKI, 2002b, p. 102)²¹⁹

²¹⁹ “You had to pass each test in 90 days, 3 shots at it, 95 percent or better, 100 cards in a glass cage, 8 minutes, fail and they let you try for President of General Motors, as the man said. For those who got

Chinaski também ressalta como um trabalho repetitivo e que avança sobre o tempo livre, apesar de não envolver força física, precipitava a passagem do tempo, reduzindo sua qualidade, novamente confirmando como a estrita perda dos anos para o trabalho, quantitativa, é subordinada ao adensamento das marcas dos anos não vividos (perda qualitativa de vida), subsumidos pela rotina do *day job*, efetivamente matando o indivíduo antes de seu derradeiro traspasse:

Onze anos passaram voando sobre minha cabeça. Eu tinha visto o trabalho devorar homens. Eles pareciam derreter. Tinha o Jimmy Potts da Agência Dorsey. Quando cheguei pela primeira vez, Jimmy era um cara bem aprumado em uma camiseta branca. Agora ele tinha acabado. Ele posicionava seu banco o mais próximo do chão o possível e se segurava com os pés para não cair de costas. Ele estava cansado demais para cortar o cabelo e usava o mesmo par de calças há 3 anos. Ele trocava de camisa duas vezes por semana e andava muito devagar. Eles o assassinaram. Ele tinha 55 anos. Ele tinha 7 anos para alcançar a aposentadoria. "Eu nunca vou chegar lá", ele me contou. (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)²²⁰

Ora, reconhece-se que *Post Office* e *Factotum* são romances completamente desalinhados dos valores axiológicos do período de sua composição, em contraste com outros romances que abordam o mesmo tema, escritos, em sua maioria, em plena recessão pós-quebra da bolsa em 1929, tais como: *Jews Without Money* (1930) de Mike Gold, *The Land of Plenty* (1934) de Robert Cantwell, *Call It Sleep*

through, the schemes would get a little easier, the 2nd or 3rd time around. But with the 12 hour night and canceled days off, it was too much for most. Already, out of our original group of 150 to 200, there were only 17 or 18 of us left.

"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.

I looked at him. He wasn't playing *Dixie* on the harmonica. The damn fool was serious." (BUKOWSKI, 2002b, p. 102, grifo do autor)

²²⁰ "11 years shot through the head. I had seen the job eat men up. They seemed to melt. There was Jimmy Potts of Dorsey Station. When I first came in, Jimmy had been a well-built guy in a white T shirt. Now he was gone. He put his seat as close to the floor as possible and braced himself from falling over with his feet. He was too tired to get a haircut and had worn the same pair of pants for 3 years. He changed shirts twice a week and he walked very slow. They had murdered him. He was 55. He had 7 years to go until retirement.

"I'll never make it," he told me." (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)

(1934) de Henry Roth, *The Girl* (1939) de Meridel Le Sueur, *The Disinherited* (1933) de Jack Conroy, *Bottom Dogs* (1929) de Edward Dahlberg, *Daughter of Earth* (1929) de Agnes Smedley e a trilogia de *Studs Lonigan* (1935) de James T. Farrell. Também estabelecemos que *Post Office* não mimetiza as relações de trabalho predominantes no começo dos anos 70 (período de produção do romance), por ignorar os processos de automação que tornavam o trabalho manual repetitivo e meticulosamente regulado menos relevante, ou seja, há muito mais exercício de imaginação no romance do que a maior parte dos críticos lhe atribuem. De onde provém, portanto, a postura anti *American Dream* no período mais próspero do capitalismo americano, e a percepção antecipada em décadas de que ambientes de trabalho são geridos por “pequenas ditaduras” que subsomem toda a existência do indivíduo?

Uma resposta prévia para semelhante questão pode ser encontrada, primeiro, em uma arqueologia do personagem Chinaski: no contexto americano, o primeiro exemplo de negação do trabalho como virtude, na contramão do sistema axiológico vigente, de forma individualista e extrema, é encontrado no conto *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* de Herman Melville, publicado em 1853, um escritor que, além de se envolver na temática do trabalho, compartilha com Bukowski algumas coincidências biográficas.

Herman Melville nasceu em uma família afluente que descendeu socialmente após seu nascimento. Ambos os avôs de Melville, paternos e maternos, tiveram papéis importantes na American Revolutionary War (1775-1783). Apesar da perda de fluência de sua família, seu tio conseguiu que ele estudasse na Albany Academy, uma das escolas mais conceituadas da época. Este retrospecto é fundamental para que se compreendam alguns aspectos da ficção melvilleana: oriundo de uma família “semi-aristocrata”, ele se vê na situação de refazer as viagens que o pai fazia pelo mundo, agora na condição de subordinado.

Inicialmente pobre, mas educado, o que o colocava numa posição privilegiada para observar as relações e costumes dos diversos mundos do trabalho. A condição de “não-pertencimento”²²¹ às classes subordinadas, causada pelo descenso socioeconômico súbito de sua família, associada à educação de elite, mais o período histórico de transição da utilização de mão-de-obra escrava para a força de

²²¹ Apesar do descenso socioeconômico, o *habitus* de sua classe “de nascença” foi conservado.

trabalho assalariada, situaram Melville como um observador-participante do desenvolvimento do capitalismo no mundo. Não por acaso ele escreveu sobre uma pletora de assuntos, desde nativos polinésios, caça a baleias, marinha militar e mercante, e até mesmo *Wall Street*.

A abolição do tráfico negreiro (*Slave Trade Act of 1807*) consolidou a posição do Reino Unido como vetor propulsor da Primeira Revolução Industrial, em sua tentativa de instaurar definitivamente o trabalho assalariado de modo a garantir mercados consumidores mundo afora. No campo filosófico, a Inglaterra garantia a superioridade moral do trabalho assalariado sobre o trabalho escravizado, porém, Melville frequentemente questionava o universalismo deste dogma, o que é nítido em suas observações sobre as condições de vida dos pedintes de Liverpool e dos marinheiros, postos em situações muitas vezes análogas à escravidão. Apesar da mudança de status jurídico (o trabalhador passava a pertencer a si mesmo), as práticas autoritárias sobre o trabalho “livre” não tinham sido abolidas. Em *Bartleby, The Scrivener*, publicado pela primeira vez em 1853, Melville leva a ideia de liberdade do trabalhador ao limite: ao tentar exercer o máximo de sua vontade dentro de uma relação de trabalho contratual, Bartleby causa uma distensão que explicita *outras* amarras que ainda alienam o trabalhador.

A liberdade da vontade, ou, no caso de Bartleby, da não-vontade (“I would prefer not to”, “Eu preferiria não fazer”), o coloca em conflito direto com a ética do trabalho protestante vigente na sociedade americana, em situação análoga à de Chinaski nos romances de Bukowski, visto que Bartleby também foi um personagem criado em um contexto de prosperidade do capitalismo, no ápice da industrialização da região da Nova Inglaterra, nos EUA. Ao definhando lentamente por inanição, isolado e aprisionado, Bartleby estapeia o cerne que caracteriza os Estados Unidos da América naquele momento histórico: ambição individual, expansionismo messiânico, e o trabalho postulado como construtor e dignificador. No fim de *Bartleby* (MELVILLE, 1856, p. 29), o advogado menciona brevemente a provável causa do alienamento do copista:

O relatório dizia o seguinte: que Bartleby tinha sido um funcionário subordinado no Escritório de Cartas Mortas em Washington, do qual ele havia sido repentinamente removido por uma mudança na gerência. Quando penso sobre esse boato, não consigo expressar adequadamente as emoções que me dominam. Letras mortas! Não soa como homens mortos? Conceba um homem por natureza e

infortúnio propenso a uma desesperança pálida, pode algum negócio parecer mais adequado para aumentá-la do que continuamente lidar com essas cartas mortas, e ordená-las para as chamas? Pois às toneladas elas são queimadas anualmente.²²²

Para o narrador, o trabalho no Setor de Cartas Mortas, mecânico e melancólico, resultara na condição sofrida por Bartleby, uma “doença da alma” (“O seu corpo não o machucava; era sua alma que sofria.” (MELVILLE, 1856, p. 15)²²³. Apesar de o narrador ter acenado com uma causalidade direta entre o trabalho não-qualificado, mecânico e particularizado (a função anterior de Bartleby consistia em separar e queimar cartas) e a subsequente alienação do copista, a maior parte das análises literárias sobre o conto é psicologista e interpreta o personagem como um caso de depressão clínica. Outras áreas de estudo chegaram até mesmo a apontar Bartleby como um caso de síndrome de Asperger, um tipo menos grave de autismo (KOEGL, 2008). Tais apreciações são interpretações literais que escolhem, a dedo, trechos da obra sem avaliar o desenvolvimento da alienação do personagem: inicialmente ele tem um foco adequado em sua função de copista, apesar de parecer avesso a outras funções, e não apreciar estar sempre à disposição de seu contratante.

Com o decorrer do tempo, Bartleby passa a manifestar cada vez menos disposição para executar funções que lhe aborrecem, chegando ao ponto de sentir desagrado por *tudo* que lhe ordenam. Neste sentido, Melville parece construir uma situação inversa de um navio, “cenário” das mais conhecidas histórias do autor: como não há previsão de castigos físicos para o trabalhador civil em terra, ele podia resistir individualmente ao novo autoritarismo das relações contratuais de trabalho entre sujeitos de direito livres, possibilidade que é inexistente para os marujos, — aos quais resta o motim, que é, por definição, coletivo e eruptivo, ou a fuga no próximo ancoradouro.

De acordo com Dobozzy (2001, p. 44):

²²² “The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, I cannot adequately express the emotions which seize me. Dead letters! Does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames? For by the cart-load they are annually burned.” (MELVILLE, 1856, p. 29)

²²³ “but his body did not pain him; it was his soul that suffered”, MELVILLE, 1856, p. 15

Bukowski transforma passividade em prática subversiva, exibindo, auto-conscientemente, sua sujeição à indeterminação do capital, replicando e cooptando essa indeterminação para empoderar a si mesmo.²²⁴

Assim como Melville, Bukowski capturou a conjuntura socioeconômica que o circundava sem para isso prescindir de um texto “militante”, pelo contrário, através de observações rotineiras, ambos construíram análises contundentes da condição humana. Ambos aquiesceram ante a limitação do indivíduo no confronto com as estruturas, e esta é uma interpretação possível do embate entre o Capitão Ahab de *Moby Dick* e a baleia, e também uma aproximação inversa entre Ahab e Bartleby: se em *Moby Dick* o monomaniaco não hesita em usar outros homens para satisfazer sua ambição, em Bartleby a monomania consiste justamente na ojeriza em ser utilizado para qualquer coisa, e no caso de Chinaski, em especial ser usado para fazer dinheiro para outrem (BUKOWSKI, 2002a, p. 127).

Outra possibilidade de aproximação de Bukowski com Melville reside na comparação do protagonista Wellingborough do romance *Redburn: His First Voyage*, publicado em 1849, o qual, apesar de ser educado, queda em funções laborais não-qualificadas, o que gera hostilidade dos outros companheiros de trabalho:

Perguntaram-me que negócio eu [Wellingborough], um rapaz como eu, tinha em ir para o mar, tirar o pão da boca dos marinheiros honestos e ocupar o lugar de um bom marinheiro; e perguntou-me se algum dia eu sonhava em me tornar capitão, já que eu era um cavalheiro de mãos brancas; e se eu *me tornasse*, eles não gostariam de nada melhor do que embarcar em meu navio e incitar um motim.” (MELVILLE, 1983, p. 60-61, grifo do autor),²²⁵

Assim como Wellingborough causa estranheza nos outros marinheiros, por ser um *gentleman* de “mãos brancas” a bordo de um navio mercante, exercendo funções de marujo, o *habitus* educado de Chinaski acarreta situação semelhante em um dos seus muitos empregos, assim narrada por Chinaski em *Factotum*, ao trabalhar como atendente em uma editora:

²²⁴ “Bukowski turns passivity into subversive practice by self-consciously displaying his subjection to capital’s indeterminacy, in effect replicating and co-opting that indeterminacy to empower himself.” (DOBOZY, 2001, p. 44)

²²⁵ “They asked me what business I [Wellingborough], a boy like me, had to go to sea, and take the bread out of the mouth of honest sailors, and fill a good seaman’s place; and asked me whether I ever dreamed of becoming a captain, since I was a gentleman with white hands; and if I ever *should* be, they would like nothing better than to ship aboard my vessel and stir up a mutiny.” (MELVILLE, 1983, p. 60-61, grifo do autor)

— Tudo certo, disse uma das mulheres, sabemos que você acha que é bom demais para esse trabalho.

— Bom demais?

— Sim, sua atitude. Você acha que não percebemos?

Foi quando eu descobri que não era suficiente apenas *fazer* o seu trabalho, você tinha que ter interesse nele, até mesmo uma paixão por ele. (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)²²⁶

Esta crítica à cobrança de paixão pelo trabalho também pode ser encontrada em *Bartleby* (MELVILLE, 1856, p. 6), e ela se dá do ponto de vista do empregador:

Eu deveria ter ficado bastante satisfeito com sua aplicação, se ele tivesse sido alegremente diligente. Mas ele escrevia em silêncio, palidamente, mecanicamente.²²⁷

Melville, assim como Bukowski, percebera que o trabalho assalariado trazia dentre seus valores não só a ideia de progressividade individual, mas também de se ter “gosto” pelo trabalho: ao contrário do trabalhador em estado de escravidão, do qual não se espera nenhuma realização pessoal no trabalho, do assalariado há expectativa de demonstração de gratidão ao patrão e concomitante paixão pelas tarefas, por mais repetitivas e estafantes que elas sejam. Assim como Bartleby, o Henry Chinaski de *Factotum* busca resistir ao trabalho o quanto pode.

A passividade de Chinaski ecoa a displicência de Bartleby. Tal qual Bartleby, Chinaski gera uma sensação de intriga em seus companheiros de trabalho, os quais aparentam não compreender a postura descuidada dele:

Eu não era muito bom. Minha ideia consistia em vagar por aí sem fazer nada, sempre evitando o chefe e evitando os dedos-duros que poderiam me reportar ao chefe. Eu não era tão esperto assim. Era mais instinto do que qualquer outra coisa. Eu sempre iniciava um emprego com a sensação de que ou eu iria pedir demissão ou seria demitido logo, e isso me dava um jeito descontraído que era

²²⁶ “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.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)

²²⁷ “I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically.” (MELVILLE, 1856, p. 6)

confundido com inteligência ou algum poder secreto. (BUKOWSKI, 2002a, p. 130)²²⁸

Melville percebeu precocemente a mecanicidade dos trabalhos fragmentados e menos complexos no capitalismo ao pontuar que tudo que era requerido dos trabalhadores da base da pirâmide era a força de seus músculos: “Tudo que eles queriam de mim era a boa vontade dos meus músculos, e usar meu lombo”. (MELVILLE, 1983, p. 134)²²⁹. Similarmente, Bukowski exterioriza a existência do exército de mão de obra livre no capitalismo, reduzindo o ser humano a um “corpo usável”: “Sempre havia homens procurando por empregos na América. *Sempre havia todos esses corpos usáveis*”. (BUKOWSKI, 2002a, p. 166, grifo nosso)²³⁰.

As reações assemelhadas de Chinaski, Bartleby e Wellingborough perante as agruras laborais indicam que o contexto histórico-econômico, ainda que distinto, mantém as relações fundamentais do capitalismo. Herman Melville, no auge da Primeira Revolução Industrial e no início da Segunda Revolução Industrial, e Charles Bukowski, no ápice do capitalismo de automação da Terceira Revolução Industrial, enxergam, apontam e escrevem sobre alienações que são comuns²³¹ a formas de exploração — também — comuns.

Apesar da diferença de estilo no trato da narrativa, há a certeza da “continuidade histórica” entre o trabalho descrito pelo romântico Melville em *Bartleby* (ou mesmo em *Redburn*²³²) e o realista-contemporâneo Bukowski em *Factotum*, o

²²⁸ “I wasn’t very good. My idea was to wander about doing nothing, always avoiding the boss, and avoiding the stoolies who might report to the boss. I wasn’t all that clever. It was more instinct than anything else. I always started a job with the feeling that I’d soon quit or be fired, and this gave me a relaxed manner that was mistaken for intelligence or some secret power.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 130)

²²⁹ “All they wanted of me was the good-will of my muscles, and the use of my backbone” (MELVILLE, 1983, p. 134, grifo nosso)

²³⁰ “There were always men looking for jobs in America. There were always all these *usable bodies*.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 166, grifo nosso).

²³¹ “[...] allows us to see Bukowski’s depiction [de relações de trabalho] as possessing a certain universality. What has been seen as the idiosyncratic response of an alcoholic malcontent is an objective class response” (HARRISON, 1994, p. 127). Trad.: “[...] isso nos permite ver na representação [de relações de trabalho] de Bukowski uma certa universalidade. O que era visto como a resposta idiossincrática de um descontente alcoólatra é uma resposta objetiva de classe” (HARRISON, 1994, p. 127).

²³² Os exemplos de Bartleby e Redburn não são por acaso. Chinaski tem em comum com Bartleby a postura de resistência individual e extrema ao trabalho, e assim como Wellingborough em *Redburn – His First Voyage Being the Sailor Boy Confessions and Reminiscences of the Son-Of-A-Gentleman in the Merchant Navy*, Chinaski é um personagem que lida com o estranhamento de exercer funções laborais alheias a um *habitus* educado: em ambos casos o efetivo pertencimento de classe dos personagens está em desacordo com a educação recebida.

que não implica na certeza da influência de um sobre outro, mas sim em confluência: ficcionalizar o trabalho na metade do século XX traz um resultado semelhante à de um escritor que tratou do mesmo assunto um século antes, os quais, partindo de momentos históricos diferentes, escrevem ficção que intersecciona. Contudo, esta proposição tem limitações: embora a forma mercadoria e a exploração laboral tenham os mesmos fundamentos nos empregos executados pelos personagens Bartleby e Chinaski, as formas de sentir e de se situar no mundo dos personagens não derivam imediatamente e automaticamente destas condições materiais, como seria de supor em uma leitura ortodoxa e sintomática. A despeito da concretização da forma mercadoria, a reação dos sujeitos à reificação e à alienação consequente varia de acordo com relações históricas prévias, formas “pré-capitalistas” que se imbuíram no ordenamento socioeconômico subsequente.

É notório que a “coisificação do mundo” narrada por Chinaski tem início anterior mesmo à criação do personagem Bartleby por Melville, pois, segundo Adorno (2003, p. 69), da Revolução Industrial em diante se consolidou como a motriz da vida:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.

Aquilo que Marx (2012, p. 95) sintetizou como “relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas”, a “coisificação do mundo” (ADORNO, 2003, p. 69), não é representada nos romances *Post Office* e *Factotum* apenas a partir da experiência do autor, ainda que o “instinto de classe” (ALTHUSSER, 1969, p. 5) certamente tenha papel predominante na ficção de Bukowski, há um histórico de romances sobre o trabalho, e os romances do *corpus* se relacionam a essa tradição, ainda que seja praticamente impossível enquadrar o marginal Bukowski em uma escola literária: “Os escritos de Charles Bukowski, como ele mesmo, resiste classificações e categorias” (BREWER, 1997, p. 6)²³³.

O primeiro problema que surge ao se intentar a recuperação das influências de um autor dentro de uma tradição de literatura sobre o trabalho consiste na

²³³ Charles Bukowski's writings, like the man himself, resist classifications and categories.” (BREWER, 1997, p. 6)

definição de que espécie de relação o trabalho tem na narrativa, a ponto de ser distintivo o suficiente como um dos motes da obra. Por exemplo, um romance do gênero detetivesco, cuja trama se desenrola a partir da execução de um trabalho de investigação, pode ser considerado “sobre trabalho”?

Afinal, no gênero policial o(a) leitor(a) acompanha um(a) protagonista cuja trajetória gira em torno do seu *trabalho de investigar (um ou mais crimes) do começo ao fim*. De forma a solucionar este problema, propomos que um romance somente é “sobre” trabalho quando a atividade laboral for o cerne das preocupações na diegese, i.e., quando o trabalho é referido como um dispositivo que motiva ações e não-ações (como a recusa de Bartleby e de Chinaski). Resta, apenas, separar a definição geral de trabalho do “emprego” (*day job*) dos romances *Post Office* e *Factotum*.

Para tanto, será considerado como trabalho alienado aquele que, submetido a um regime cronometrado (*timed-labor*), admite um resultado (*output*) semelhante por hora. Para deixar esta questão mais clara, imaginemos a seguinte situação: na média, um escritor ou um artesão, em oito horas de trabalho produzirá oito vezes mais do que em uma hora?

Não, visto que entre artistas e escritores não há previsibilidade exata de produção possível. Esse regime de trabalho é irregular e ineficaz de comandar pelo relógio, pois é claramente distinto de um ordenamento laboral no qual o controle do tempo, do ritmo e dos movimentos foi extirpado dos sujeitos. Comumente, apenas ao alienar o trabalho, tornando-o *força de trabalho* (mercadoria), é possível calcular o resultado (*output*) com relativa precisão, pois, o trabalho complexo foi depurado em unidades simplificadas (princípio taylorista), tornando possível prever cada passo do trabalhador.

A partir desta definição, a história de gênero policial já pode ser eliminada do escopo da literatura sobre trabalho, pois, não há como disciplinar a atividade do(a) protagonista em um regime cronometrado (*timed-labor*). Assim, se enquadra na “tradição” de romances/contos sobre o trabalho, compreendido como emprego (*day job*), todos aqueles que têm como cerne situações que envolvam o trabalho que é disciplinado pelo controle do tempo.

Dentre os autores que mais se avizinham da representação do trabalho tal qual realizada por Bukowski, Henry Miller é um dos mais próximos, principalmente devido ao romance *Black Spring* (1963), no qual o assunto é recorrente, com um

viés de questionamento da irracionalidade do trabalho contínuo, que não é determinado pelas necessidades humanas, mas por pressões externas:

Às vezes, quando ela era demitida de um emprego, costumavam me enviar para buscá-la. [...] Ela dizia inocentemente que queria ficar com a gente. Por que ela não podia ficar com a gente? Eu costumava me perguntar isso repetidamente. Por que eles não podiam fazer um lugar para ela perto do fogo, deixá-la sentar lá e sonhar, se é isso que ela queria fazer? Por que todos deviam *trabalhar* - até os santos e os anjos? (MILLER, 1963, p. 109, grifo do autor)²³⁴

O romance *Down and Out in Paris and London*, publicado por George Orwell em 1933, é mencionado por Bukowski como uma influência direta para a composição do romance *Factotum* (HARRISON, 1994, p. 236). De acordo com Harrison, o trabalho de *plongeur* (lavador de pratos) em hotéis de Paris expõe o protagonista a uma situação que subsume o tempo do dia ao trabalho e a respectiva “recuperação dele” (HARRISON, 1994, p. 237), crítica que é muito semelhante às feitas por Chinaski tanto em *Post Office* como em *Factotum*.

O conto *Anekdoten zur Senkung der Arbeitsmoral* (sem tradução em português), publicado por Heinrich Böll em 1963, também é uma influência possível. O título, em tradução literal, é “História para reduzir a moral do trabalho” (BÖLL, 2006), e lida justamente com o questionamento do trabalho que é executado sem necessidade percebida. Na parábola, um turista interpela um pescador que, após capturar alguns peixes, não retorna ao mar para pescar mais, atitude que é vista como displicente e absurda pelo turista, o qual procede a lhe explicar como ele poderia expandir sua operação de pesca e, em alguns anos, ter tempo livre para apenas olhar para o mar. O pescador expõe a irracionalidade da postura do turista: ele *já* tem muito tempo livre para apreciar o mar pescando apenas quando há necessidade, sem precisar realizar trabalho excedente.

²³⁴ “Sometimes when she was fired from a job they used to send me to fetch her. [...] She would say innocently that she wanted to stay with us. Why couldn't she stay with us? I used to ask myself that over and over. Why couldn't they make a place for her by the fire, let her sit there and dream, if that's what she wanted to do? Why must everybody work - even the saints and the angels?” (MILLER, 1963, p. 109)

Considerações Finais

A maior parte dos comentadores identifica a estética contraditória em Bukowski sem, porém, reconhecer como a crítica bukowskiana à alienação pode ser interpretada como uma resistência tradicionalista ao regime de trabalho cronometrado assalariado, o que alude à “afinidade negativa” entre a ética católica do trabalho e o capitalismo (LÖWY, 2014, p. 83). Consiste em uma postura que busca em elementos do passado a reconstituição de um viver que valoriza a recuperação do controle do tempo pelos sujeitos, o que chamamos, com base no texto de Weber (2004, p. 52), de “tradicionalismo laboral”, o qual conflita diretamente com o trabalho regrado pelo tempo do capitalismo industrial.

Contudo, em uma construção contraditória típica do autor, Chinaski não abdica de em absoluto a ética protestante (HARRISON, 1994, p. 232), mas de forma pendular, refletindo o conflito entre o narrador-protagonista e a cultura de culto ao trabalho o circunda: embora ele negue a frugalidade para reinvestir na carreira, recorre à frugalidade, valor basilar da ética protestante, de modo a conseguir seguir escrevendo.

A negação da contenção de prazer imediato em prol das demandas do trabalho encontra no protagonista sua nêmise, porém, ele não reluta em restringir seus confortos para preservar sua vocação de escritor, a ponto de fazer apenas uma refeição por dia para não precisar buscar emprego e ter ócio para escrever (BUKOWSKI, 2002a, p. 63) e, essa valorização do *Berufung* — “chamado divino”, posteriormente secularizado como “vocação” — o aproxima parcialmente da ética protestante do trabalho.

Concomitante à negação do trabalho como “dignificante”, ele valoriza o trabalho em sistema parecido com o *Verlagssystem*, orientado por tarefas e não pelo relógio do capataz, no qual a posse do próprio tempo é retomada pelos agentes. Também encontramos negação da jornada fixa de trabalho semanal: mais do que “reduzir a jornada”, a própria noção de ter um período reservado de sua vida semanalmente para um empregador é absurda para o protagonista. Esta última característica separa Bukowski definitivamente dos escritores da “Escola Socialista” das primeiras décadas do século XX dos EUA, tais como Mike Gold, Robert

Cantwell, Henry Roth, Upton Sinclair, Meridel Le Sueur, Jack Conroy, Edward Dahlberg, Agnes Smedley e James T. Farrell.

A dualidade do tempo nos romances é mais que o questionamento à exploração nas horas efetivamente trabalhadas, característico das *Tendenzromane* (romances engajados). Chinaski se indigna com a depreciação do tempo no contraturno do trabalho, ou seja, no “tempo livre”, uma crítica que valoriza o aspecto qualitativo do ócio e se posiciona contra sua comoditização. A penetração do trabalho na essência do que ele “é” e o desassossego que o acometem são os verdadeiros alvos de sua crítica, a qual antecede em décadas a popularização da literatura sociológica sobre o tema.

Post Office e *Factotum* podem ser definidos como “romances de negação”, pois tratam de um narrador-protagonista que nega padrões oriundos do sistema axiológico da sociedade que o circunda: padrão de família nuclear, a prerrogativa de poupar para o futuro, contenção de gratificação no presente, trabalho assalariado, pertencimento a um grupo.

O sistema axiológico da sociedade da diegese nos romances estudados (“universo ficcional”, GENETTE, 1983, p. 63), no entanto, não é um reflexo fidelizado da sociedade Americana, e também não coincide com o tempo histórico no qual a história (ficção) transcorre. Em *Post Office*, por exemplo, o sistema de valores opera por “leis” distintas, de acordo com as quais quem aceita ser subsumido pelo trabalho é punido dentro da trama.

O passado histórico é tratado pelo autor de forma a enquadrá-lo nas necessidades narrativas, ou seja, assim como o sistema de valores, não mimetiza efetivamente o período descrito na diegese: a história que se passa da Segunda Guerra Mundial até 1952 em *Factotum*, já traz elementos de flexibilização e instabilidade no trabalho, que correspondem ao contexto de escrita do romance, entre 1971 e 1975. Já *Post Office* faz percurso de sobreposição histórica contrário: o tempo na diegese transcorre entre 1952 e 1970, mas as descrições dos processos de trabalho e seu disciplinamento remetem a um período de menor automação nos Correios, décadas antes, equivalentes ainda à Segunda Revolução Industrial.

Assim, o *dirty realism* nos romances pesquisados não é assemelhado ao realismo do século XIX, em especial devido à sobreposição de períodos históricos e ao rompimento de expectativas sociais em contrariedade à axiologia da sociedade na qual as obras foram produzidas.

Especulamos que Bukowski se inspirou nos personagens Bartleby e Wellingborough, de Herman Melville, para criar o personagem Chinaski, oferecendo como evidência para tal a postura de negação de Bartleby e seu trabalho no “Setor de Cartas Mortas” (MELVILLE, 1856, p. 29). Todavia, também é possível se tratar de uma coincidência histórica: assim como Chinaski responde à alienação, Bartleby e Wellingborough também o fazem, o que origina personagens que interseccionam.

Entremeado no “realismo sujo” do autor, encontramos uma prosa que sutilmente manipula perspectivas de tempo, recusa a imitação incondicional da História, questiona um trajeto de vida de servilismo sem propósito ao capital, e que apresenta, a partir da negação da mercantilização da existência humana, a possibilidade de amenizar a alienação através da realização oriunda do ofício de escritor. Enganosamente considerado um autor negativo e desesperançoso, Bukowski apresenta uma epopeia do homem comum no embate com as forças produtivas, do qual sai vitorioso, reconquistando o tempo e sua vocação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade: In: Notas de Literatura I*. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. 176 p.
- ALTHUSSER, Louis. *Advertência aos leitores do livro I d'o capital: In: O Capital: Crítica da Economia Política - Livro I*. Tradução de Rubens Enderle.. 2 ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. 894 p.
- _____. *Avertissement aux lecteurs du livre i du capital: In: préface à Le Capital*. 1 ed. Paris: Garnier-Flammarion, 1969. 30 p.
- ANDERSON, Elizabeth. *Private government: How Employers Rule Our Lives*. 1 ed. Princeton: Princeton University Press, 2017. 197 p.
- BAUGHAN, Michael Gray. *Charles Bukowski*. 1 ed. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. 136 p.
- BELL, Daniel. *The coming of post-industrial society: A Venture in Social Forecasting*. 1 ed. New York: Basic Books Inc., 1973. 507 p.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov: in: Obras Escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 253 p.
- _____.; (TRAD.), Jander De Melo Marques Araújo. *Capitalismo como Religião [fragmento 74, 1921] - Tradução de Jander de Melo Marques Araújo*. Revista Garrafa, Rio de Janeiro, v. 9, n. 25, jan./abr. 2011.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean Claude. *A profissão de sociólogo: Preliminares Epistemológicas*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 328 p.
- BREWER, Gay. *Charles Bukowski*. 1 ed. New York: Twayne Publishers, 1997. 215 p.
- BUKOWSKI, Charles. *Factotum*. 2 ed. Hopewell: Ecco, 2002a. 208 p.
- _____. *Ham on rye*. 2 ed. Hopewell: Ecco, 2007. 283 p.
- _____. *Post office*. 2 ed. New York: Ecco (Harper Collins), 2002b. 196 p.
- BÖLL, Heinrich. *Anekdote zur senkung der arbeitsmoral: In: Erzählungen*. 1 ed. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2006. 560 p.
- CANDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 8, n. 8, p. 67-89, jan./jun. 1970.

- CARR, Karen L.. *The banalisation of nihilism: Twentieth-Century Responses to Meaninglessness*. 1 ed. New York: State University of New York Press, 1992. 208 p.
- CHERKOVSKI, Neeli. *Bukowski: A life*. 1 ed. South Royalton: Steerforth Press, 1997. 350 p.
- CINPOES, Radu. *Nationalism and identity in Romania: A History of Extreme Politics from the Birth of the State to EU Accession*. London: Tauris Academic Studies, 2010. 256 p.
- CLEMENTS, Paul. *Charles Bukowski, outsider literature, and the beat movement*. 1 ed. New York: Routledge, 2013.
- COONEY, Seamus (org.). *Selected letters: Volume Two: 1965-1970*. 1 ed. London: Virgin Books, 2004. 214 p.
- _____. *Charles Bukowski: Reach for the Sun: Selected Letters Volume Three 1978-1994*. 1 ed. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1999. 309 p.
- CUDDON, John Anthony Bowden. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 5 ed. New Jersey: Blackwell Publishing, 2013. 801 p.
- CULLER, Jonathan. *Afterword: Theory Now and Again*. South Atlantic Quarterly, Durham, v. 110, n. 1, p. 223-230, set./dez. 2011.
- _____. *Literary theory: A very short introduction*. 1 ed. New York: Oxford University Press, 1997. 157 p.
- _____. *Teoria literária hoje: In: O Lugar da Teoria Literária* (org. André Cechinel). 1 ed. Criciúma: Ediunesc, 2016. 439 p.
- DANCHISCO, KEVIN (2010). *Machines or bust: Post Office department research and development, 1945-1970*. Smithsonian national postal museum. Disponível em: <<http://archive.is/wXgoj>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- _____. *Machines or bust: Post Office department research and development, 1945-1970*. Smithsonian national postal museum (page 3). Disponível em: <<http://archive.is/Kc8sY>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- DEBRITTO, Abel. *A "Dirty Old Man" on Stage: Charles Bukowski and the Underground Press in the 1960s*. English Studies, Routledge, v. 92, n. 3, p. 309-322, abr. 2011.
- DOBOZY, Tamas. *In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum*. MFS Modern Fiction Studies, Baltimore, v. 47, n. 1, p. 43-68, ago. 2011.

- DURÃO, Fabio Akcelrud. *O que é crítica literária?*. 1 ed. São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial, 2016. 120 p.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 160 p.
- ENCKE, Jeffrey. *Run-of-The-Mill Lunacy*. *Journal of American Studies*, Cambridge, v. 37, n. 1, p. 47-58, abr. 2003.
- FIORIN, José Luiz. *A noção de Texto em Semiótica*. *Organon*, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 165-176, jun. 1995.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 13 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005. 126 p.
- _____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008. 192 p.
- FRANKLIN, Benjamin. *Autobiography of Benjamin Franklin*. 1 ed. New York: Henry Holt and Company, 1916. 202 p.
- FRANKLIN, Nathan Andrew. *"If you don't gamble, you'll never win": The Importance of Risk in Charles Bukowski's Ham on Rye, Factotum, Post Office, Women, and Hollywood*. 1 ed. Murfreesboro: Middle Tennessee State University, 2013. 66 p.
- GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. 1 ed. Paris: Editions du Seuil, 1983. 118 p.
- GOLD, Michael. *Jews without money*. 3 ed. New York: Carroll & Graf Publishers, 2004. 336 p.
- GOLDMAN, Robert. *"We Make Weekends": Leisure and the Commodity Form*. *Social Text*, Duke University Press, n. 8, p. 84-103, jun. 1984.
- HARRISON, Russell. *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*. 1 ed. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994. 323 p.
- _____. *The Contested Terrain of Working-Class Literature*. *Regional Labor Review*, Hempstead, v. 10, n. 2, p. 26-28, set./dez. 2008.
- HENFIL, *Henfil na china: antes da Coca-cola*. 1 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. 309 p.
- HIXSON, Walter L.. *Parting the curtain: propaganda, culture, and the cold war, 1945–1961*. 1 ed. New York: St. Martin's Press, 1997. 233 p.
- HODGKINSON, Tom. *How to be idle: A Loafer's Manifesto*. 2 ed. New York: Penguin, 2007. 304 p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 256 p.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. "Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro": entrevista com Giorgio Agamben. Disponível em: <<http://archive.is/gl6RV>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

KOEGEL, Ashley Kern. *Evidence Suggesting the Existence of Asperger Syndrome in the Mid-1800s*. Journal of Positive Behavior Interventions, Sage Publications, v. 10, n. 4, p. 270-272, jun./out. 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 404 p.

LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014. 138 p.

_____. *A ética católica e o espírito do capitalismo: o capítulo da sociologia da religião de Max Weber que não foi escrito*. In: *O Que É Cristianismo da Libertação: Religião e Política na América Latina*. 2 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. 256 p.

_____. *Catholic ethics and the spirit of capitalism: the unwritten chapter in Max Weber's sociology of religion*. In: *The War of the Gods: Religion and Politics in Latin America*. 1 ed. New York: Verso, 1996. 163 p.

_____. *Le romantisme révolutionnaire de Mai 68*. Revue Contretemps, Paris, n. 22, p. 94-99, mai. 2008.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 110 p.

MAGDOFF, Harry. *The Meaning of Work: A Marxist Perspective*. Monthly Review: An Independent Socialist Magazine, New York, n. 34, p. 1-15, out. 1982.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 232 p.

MARTINEAU, Jonathan. *Time, capitalism and alienation: A Socio-Historical Inquiry into the Making of Modern Time*. 1 ed. Boston: Brill, 2015. 192 p.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política — Livro I*. 30 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 571 p.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, The Scrivener: A story of Wall-Street*. In: *The Piazza Tales*. 1 ed. New York: Dix & Edwards, 1856. 134 p.

_____. *Redburn: His First Voyage*. In: *Redburn, White-Jacket, Moby-*

- Dick by Herman Melville*. 12 ed. New York: The Library of America, 1983. 1436 p.
- MILLER, Henry. *Black spring*. 1 ed. New York: Grove Press, 1963. 243 p.
- ORWELL, George. *Down and out in Paris and London*. 1 ed. Boston: Mariner Books, 1972. 224 p.
- OXFORD REFERENCE. *The Oxford dictionary of literary terms*. Disponível em: <<http://archive.is/NY751>>. Acesso em: 04 abr. 2018.
- PANDEY, Ashish. *Academic dictionary of fiction*. 1 ed. Delhi: Isha Books, 2005. 284 p.
- PINEZI, Gabriel Victor Rocha. *A experiência literária em Hunter S. Thompson*. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, 2011.
- PIVANO, Fernanda. *Charles Bukowski: Laughing with the Gods*. In: Interviews. 1 ed. Northville: Sun Dog Press, 2000. 152 p.
- POLLARD, Sidney. *The genesis of modern management*. 2 ed. Baltimore: Penguin Books, 1968. 336 p.
- RAGUSANEWS. *Giorgio Agamben: entrevista a Peppe Savà: amo Scicli e Guccione*. Disponível em: <<http://archive.is/kdYOo>>. Acesso em: 24 mar. 2018.
- RHODES, Carl. "All I want to do is get that check and get drunk": Testifying to resistance in Charles Bukowski's *Factotum*. *Journal of Organizational Change Management*, Bingley, v. 2, n. 4, p. 386-401, jul. 2009.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. 1 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977. 172 p.
- _____. *Tempo e narrativa: vol. 2*. (trad. Claudia Berliner). 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. 1208 p.
- _____. *Tempo e narrativa: Vol 3*. (trad. Claudia Berliner). 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b. 333 p.
- ROVIRA, Oriol García. *Los buscavidas: nómadas del capitalismo*. 1 ed. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. 212 p.
- RYBCZYNSKI, WITOLD (1991). *Waiting for the weekend*. Disponível em: <<http://archive.is/wCahH>>. Acesso em: 16 jan. 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004. 231 p.
- SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY. *Underground newspapers on microfilm*. Disponível em: <<http://archive.is/yqVr>>. Acesso em: 08 mar. 2018
- SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 5 ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2005. 288 p.

- SILVA, Fernando Moreno Da. *Leitura em Foco. Em: Linguagem: Estudos e Pesquisas vol. 6-7*, 2005.. Linguagem: Estudos e Pesquisas, Catalão (UFG), v. 6, n. 7, p. 68-83, dez. 2005.
- SILVA, Sergio. *Totalitarismo Democrático*. Ideias, Campinas, v. 1, n. 1, p. 121-135, jan. 2012.
- SINCLAIR, Upton. *The brass check: A study of American journalism*. 1 ed. Pasadena: Self Published, 1919. 443 p.
- TAYLOR, Frederick Winslow. *The principles of scientific management*. 1 ed. New York: Harper & Brothers Publishers, 1911. 152 p.
- THE Charles Bukowski Tapes. Direção: Barbet Schroeder. Produtora: Les Films du Losange, França, 1987, 240 min.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*. Past & Present, Oxford University Press, n. 38, p. 56-97, dez. 1967.
- WATTS, Steven. *The people's tycoon: Henry Ford and the American century*. 1 ed. New York: Alfred A. Knopf, 2005. 640 p.
- WAYMAN, Tom. *Inside job: essays on the new work writing*. 1 ed. Madeira Park: Harbour Publishing, 1983. 104 p.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*: Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 336 p.
- WENNERSTEN, Robert. *Paying for Horses: An Interview with Charles Bukowski*. London Magazine, London, v. 14, n. 5, dez./jan. 1975.
- WHISTON, Paul. *The Working Class Beats: A Marxist Analysis of Beat Writing and Culture From the Fifties to the Seventies*, 37 p., 2000. Sheffield Online Papers in Social Research, Sheffield, p. 1-37, jun. 2000. Disponível em: <https://www.sheffield.ac.uk/polopoly_fs/1.71446!/file/2whiston.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- WICKMAN, Forrest (2012). *Working man's blues: why do we call manual laborers blue collar?* Disponível em: <<http://archive.is/honZ>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- WILLER, Cláudio. *Geração beat*. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2009. 128 p.
- WYMAN, Mark. *Round-trip to America: the immigrants return to Europe (1880-1930)*. 1 ed. Ithaca: Cornell University Press, 1993. 272 p.

Anexo

**United States Post Office
Los Angeles, California**Office of Postmaster
MemoJanuary 1, 1970
742**CODE OF ETHICS**

The attention of all employees is directed to the Code of Ethics for postal employees as set forth in Part 742 of the Postal Manual, and Conduct of Employees as outlined in Part 744 of the Postal Manual.

Postal employees have, over the years, established a fine tradition of faithful service to the Nation, unsurpassed by other groups. Each employee should take great pride in this tradition of dedicated service. Each of us must strive to make his contribution worthwhile in the continued movement of the Postal Service toward future progress in the public interest.

All postal personnel must act with unwavering integrity and complete devotion to the public interest. Postal personnel are expected to maintain the highest moral principles, and to uphold the laws of the United States and the regulations and policies of the Post Office Department. Not only is ethical conduct required, but officials and employees must be alert to avoid actions which would appear to prevent fulfillment of postal obligations. Assigned duties must be discharged conscientiously and effectively. The Postal Service has the unique privilege of having daily contact with the majority of the citizens of the Nation, and is, in many instances, their most direct contact with the Federal Government. Thus, there is an especial opportunity and responsibility for each postal employee to act with honor and integrity worthy of the public trust; thereby reflecting credit and distinction on the Postal Service and on the entire Federal Government.

All employees are requested to review Part 742, Postal Manual, Basic Standards of Ethical Conduct, Personal Behavior of Employees, Restrictions on Political Activity, etc.

Officer in Charge

1. Introdução

Charles Bukowski foi um escritor nascido na Alemanha no período entreguerras, filho de mãe alemã e pai americano. O nome de batismo do autor era Heinrich Karl Bukowski e, posteriormente, quando da emigração para os Estados Unidos, foi anglicizado como Henry Charles Bukowski. Ao escolher o seu pseudônimo, Bukowski extirpou seu primeiro nome, pelo qual nutria antipatia por ser o nome usado por seus pais para repreendê-lo¹, mantendo, assim, a versão abreviada “Charles Bukowski” e transferindo o nome renegado para o protagonista de quase todos seus romances, Henry Chinaski, assim como o sobrenome de sonoridade polonesa (Bukowski/Chinaski).

Sua família se mudou para os Estados Unidos ainda em sua infância, a qual passaria sob os efeitos da Grande Depressão de 1929. Apesar de ser conhecido sobretudo por seus romances, durante a maior parte de sua vida Bukowski privilegiou a prosa breve e o poema de forma livre. Durante sua carreira de cerca de meio século, Bukowski também trabalhou como colunista da imprensa *underground* de Los Angeles, foi pintor, ilustrador e roteirista, além de uma infinidade de outras ocupações, mencionadas em profusão ao longo de suas obras.

Esta pesquisa tem por objeto investigar as relações de trabalho em *Factotum* (2002a) e *Post Office* (2002b). A escolha de ambos os romances se justifica pelo fato de a trajetória iniciada pelo narrador-protagonista em *Factotum* só findar em *Post Office*, quando ele consegue se consolidar como escritor em tempo integral, desvinculando-se simultaneamente do nomadismo laboral de *Factotum* e da sedentarização de *Post Office*. O recorte foi escolhido não apenas por ser o trabalho o problema central dos romances, mas também por constituir campo de estudo com afinidade à minha área de formação, a Sociologia.

Dos seis romances escritos por Bukowski, cinco têm como protagonista o anti-herói Henry “Hank” Chinaski. São eles, em ordem de publicação: *Post Office* (1971), *Factotum* (1975), *Women* (1978), *Ham on Rye* (1982) e *Hollywood* (1989). O tempo da diegese dos romances não segue a ordem de publicação. *Post Office* situa o tempo da diegese (universo ficcional) nos anos que antecedem, imediatamente, o

¹ Em entrevista concedida em 1980 Bukowski deixa claro que não gostava do nome “Henry”, e sua aversão está relacionado com o som da voz dos pais ao chamá-lo (PIVANO, 2000, p. 75-76).

ano de composição do romance, abrangendo o período que da vida adulta à meia-idade do protagonista Chinaski.

A periodização histórica não é demarcada claramente no mundo ficcional, apesar de ser possível associar eventos do romance à vida do autor, o que estabeleceria o início do romance em 1952, e seu fim em 1970. Elementos puramente textuais, no entanto, não permitem inferir este lapso temporal com precisão.

Já *Ham on Rye*, publicado onze anos depois de *Post Office*, parte do nascimento do personagem (meados dos anos 20) até o ataque a *Pearl Harbor* pelos japoneses em dezembro de 1941², evento que impulsionou a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial. *Factotum*, escrito entre 1971 e 1975, cobre o período de jovem adulto de Chinaski, com a Segunda Guerra Mundial de pano de fundo, até, presumivelmente, o ano de 1952. *Women*, por sua vez, tem maior paralelismo entre o tempo da história e o tempo da escrita, praticamente simultâneos: é o escritor já famoso escrevendo sobre um protagonista *também* famoso e escritor. *Hollywood*, publicado em 1989, tem como tema os percalços da escrita de um roteiro até sua transformação em filme na “Cidade dos Sonhos” (Los Angeles), e é o livro com mais menções a figuras públicas, todos com nomes disfarçados, caracterizando um “romance com chave”³, cuja passagem de tempo na diegese envolve os anos que antecedem à publicação. O sexto romance, o menos autobiográfico, tem o personagem Chinaski como um mero coadjuvante, e seu tema principal é a morte. Foi composto quando o escritor estava com leucemia e publicado postumamente.

² *Ham on Rye* é um romance mais reflexivo, introspectivo, talvez devido ao distanciamento entre o tempo da escrita e o tempo narrado. Franklin (2013, p. 57) observa que *Post Office*, por sua vez, teria sido um trabalho de escrita catártico, por lidar com memórias “frescas”, dos anos anteriores à publicação do romance.

³ Romance com chave, *roman à clef* ou *Schlüsselroman* é caracterizado por ser uma história ficcional que modifica nomes de personagens “reais”, dos quais se pressupõe que o leitor seja capaz de identificar, com variados níveis de esforço (CUDDON, 2013, p. 407). No caso de *Hollywood*, a intertextualidade dá-se entre o romance e a indústria do cinema, através dos “textos” divulgados pelas mídias.

1.1 O *corpus* e sua justificativa teórica

Dos cinco romances que têm Chinaski como protagonista, dois se destacam por problematizar a relação do protagonista com as condições de trabalho, *Post Office* e *Factotum*, os quais compõem o *corpus* desta dissertação. Ambos foram escritos em meio a profundas mudanças na organização do mundo do trabalho nos EUA.

Em *Post Office*, o tempo da diegese coincide com a temporalidade das mudanças do ordenamento do trabalho dos anos 50 e 60; já em *Factotum*, o tempo da diegese se relaciona com a alta demanda por mão de obra e com o incremento da produção fabril durante a Segunda Guerra Mundial. Não igualamos “diegese” com “história”, mas com universo ficcional, dentro da conceptualização de Genette (1983, p. 13):

[...] a palavra diegese, particularmente proposta como equivalente de história, não estava isenta de uma confusão que eu tentei corrigir desde então. [...] a diegese não é a história, mas o universo onde acontece, no sentido um pouco... restrito (e todo relativo) onde dizemos que Stendhal não está no mesmo universo que Fabrice. Portanto, não é necessário, como é feito hoje com muita frequência, substituir a diegese e a história, ainda que, por uma razão óbvia, o adjetivo diegético seja gradualmente imposto como substituto de uma "história" que resulta em confusão ainda mais onerosa.⁴

Ambos os romances questionam a utilidade do trabalho em si, sempre ficcionalizado como uma *intrusão* que impedia a realização da “vocação” (*calling*) do indivíduo: o trabalho realizado para outrem dentro de uma estrutura de trabalho cronometrado (*timed labor*)⁵, o qual envolve extração de *mais valia*, e seria

⁴ “[...] mot diégèse, particulièrement proposé comme équivalent d’histoire, n’était pas exempt d’une confusion que j’ai tenté de corriger depuis. [...] la diégèse n’est donc pas l’histoire, mais l’univers où ele advient, au sens un peu... restreint (et tout relatif) où l’on dit que Stendhal n’est pas dans le même univers que Fabrice. Il ne faut donc pas, comme on le fait aujourd’hui trop souvent, substituer diégèse et histoire, même si, pour une raison évidente, l’adjectif diégétique s’impose peu à peu comme substitut d’un « historique » qui entraînerait une confusion encore plus onéreuse.” (GENETTE, 1983 p. 13)

⁵ Por *timed labor* entende-se o trabalho que deve ser realizado a despeito de sua produtividade (tem por princípio sua execução independente de resultados), ou seja, o oposto do trabalho orientado por tarefas, que é ditado pela necessidade percebida pelo trabalho e pela demanda social, característico de formas “pré-capitalistas” de organização econômica (*task-oriented*, c.f. THOMPSON, 1967, p. 60)

necessariamente uma espoliação da vida. Ao mesmo tempo, o narrador-protagonista insinua – com seu desprezo pelas classes médias e ociosas – que esta mesma espoliação seria responsável pela criação de uma arte que fala às classes exploradas, uma arte não subsumida pelas estruturas de poder (marginal), atitude análoga ao posicionamento de Hunter S. Thompson, escritor contemporâneo do autor:

A péssima situação econômica e a vida sem garantias são vistas por ele como uma espécie de martírio necessário para alcançar o status do genuíno escritor americano. Essa postura, que se pode chamar de um "orgulhoso derrotismo", evidencia-se principalmente em suas cartas desta época. (PINEZI, 2011, p. 19)

Diante de tal posicionamento perante o universo do trabalho, esta dissertação conjectura que, antes de efetuar uma crítica anticapitalista e pró-socialismo, Bukowski, com sua negação de qualquer trabalho que não partisse da “necessidade percebida”, fazia primordialmente um recuo romântico a um passado de resistência à ética protestante do trabalho, o que leva Russell Harrison (1994, p. 14), o primeiro crítico a fazer uma extensa análise de Bukowski, a considerar Bukowski o “anti-Benjamin Franklin”, devido a sua abnegação ao Sonho Americano. O trabalho a partir da “necessidade percebida”, antítese do ordenamento do tempo da ética protestante, e claramente preferido por Chinaski, está, para Thompson (1967, p. 60), relacionado ao trabalho executado sem cronometragem:

Três pontos podem ser propostos sobre a orientação por tarefa. Primeiro, há um sentido em que é mais humanamente compreensível que o trabalho cronometrado. O camponês ou operário parece atentar para o que é uma necessidade percebida. Segundo, uma comunidade na qual a orientação por tarefas é corrente parece mostrar menor demarcação entre "trabalho" e "vida". O intercuro social e o trabalho se misturam — o dia de trabalho se alonga ou se contrai de acordo com a tarefa — e não há grande senso de conflito entre o trabalho e a "passagem do tempo do dia". Terceiro, para os homens acostumados ao trabalho cronometrado pelo relógio, essa atitude em relação ao trabalho parece ser um desperdício e com falta de urgência.⁶

⁶ “Three points may be proposed about task-orientation. First, there is a sense in which it is more humanly comprehensible than timed labour. The peasant or labourer appears to attend upon what is an observed necessity. Second, a community in which task-orientation is common appears to show

Mesmo reconhecendo em Bukowski a negação da ética protestante do trabalho, personificada nos EUA por Benjamin Franklin, Russell Harrison (1994) não cita Max Weber sequer uma vez em seu maior trabalho crítico sobre Bukowski, *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*. O crítico associa o desdém de Bukowski à exploração no mundo do trabalho com um posicionamento progressista típico, sem aventar a possibilidade de que o autor em questão poderia, ao contrário, ser simpático, ao menos parcialmente, a atitudes com relação ao trabalho anteriores à consolidação do capitalismo industrial, ou seja, do retorno a um passado lúdico e idealizado, característico de um romantismo político, o qual, como elabora Löwy (2008), não é apenas uma escola literária:

Romantismo não é, somente, uma escola literária do início do século XIX — como se pode, ainda, ler em vários manuais — mas uma das principais formas da cultura moderna. [...] Pode ser definido como uma revolta contra a sociedade capitalista moderna, em nome de valores sociais e culturais do passado, pré-modernos, e um protesto contra o desencantamento moderno do mundo, a dissolução individualista/competitiva das comunidades humanas, e o triunfo da mecanização, mercantilização, reificação e quantificação. (LÖWY, 2008, p. 94; Tradução de Celuy Roberta Hundzinski)⁷

Simultaneamente à valorização do trabalho que é executado “quando necessário” em conformidade com ritmos pré-capitalistas de trabalho (*task-oriented*; orientado por tarefas), Chinaski aprecia a *calling* (vocação) do indivíduo — um valor tipicamente calvinista — e o modo de trabalho conhecido como *Verlagssystem*⁸ (WEBER, 2004, p. 58), que funciona a partir da descentralização do trabalho e da

least demarcation between ‘work’ and ‘life’. Social intercourse and labour are intermingled — the working-day lengthens or contracts according to the task — and there is no great sense of conflict between labour and ‘passing the time of day’. Third, to men accustomed to labour timed by the clock, this attitude to labour appears to be wasteful and lacking in urgency.” (THOMPSON, 1967, p. 60)

⁷ « Le romantisme n’est pas seulement une école littéraire du début du XIXe siècle — comme on peut encore lire dans nombre de manuels — mais une des principales formes de la culture moderne. [...] On peut le définir comme une révolte contre la société capitaliste moderne, au nom de valeurs sociales et culturelles du passé, pré-modernes, et une protestation contre le désenchantement moderne du monde, la dissolution individualiste/compétitive des communautés humaines, et le triomphe de la mécanisation, mercantilisation, réification et quantification. » (LÖWY, 2008, p. 94)

⁸ Curiosamente, *Verlag* em alemão significa “editora” e, para o personagem Chinaski, sua efetiva libertação das agruras do ‘*day job*’ só se concretiza quando seu primeiro romance é publicado pela editora *Black Sparrow*, justamente através do *Verlagssystem*.

manutenção de relativa autonomia do produtor em sua casa, além de menor cisão entre vida e tempo livre.

Esse posicionamento desfavorável ao culto ao trabalho típico da ética protestante pode ser sintetizado pela expressão “ética católica do trabalho”, a qual, por sua vez, só pode ser depreendida a partir de uma leitura do subtexto da obra seminal de Max Weber (2004), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* como argumentou Michael Löwy (2016, p. 53):

Max Weber não fez uma avaliação sistemática das relações entre o catolicismo e o *ethos* capitalista, mas há um “subtexto” evidente, um contra-argumento não escrito construído na própria estrutura de *A ética protestante*: a Igreja Católica é um ambiente muito menos favorável — se não completamente hostil — ao desenvolvimento do capitalismo que as seitas calvinistas e metodistas. (grifo do autor)

Se Bukowski constrói um *ethos* ficcional em todos seus romances de oposição à ética calvinista, alinha-se ao seu contrário, ou seja, à “ética católica”, o que não significa afirmar que isso implique uma conotação religiosa consciente por parte do escritor. Embora Harrison (1994, p. 130) reconheça neste *ethos* uma confluência com argumentos sobre o trabalho de Marcuse (HARRISON, 1994, p. 130), apenas recorrendo ao pensamento de Michael Löwy (2008, p. 1; 30) se torna possível aventar a possibilidade de que este é um posicionamento “romântico”, visto que Marcuse é enquadrado entre os “revolucionários românticos” pelo autor (LÖWY, 2008, p. 1).

Por meio do estudo dos dois romances, pretendemos apresentar uma ética da recusa do trabalho – e também de abdicação às recompensas prometidas àqueles que participam de sua ritualística – que, ao abdicar sem qualquer ressalva ao *Sonho Americano* em plena Era do Ouro do Capitalismo, consolida o protagonista Chinaski como um herético do capitalismo, a mais cultural das religiões: “O capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez a mais extrema que jamais tenha existido.” (BENJAMIN, 2011, p. 5).

Convém ressaltar que o universo do trabalho nos romances é um *universo inventado*, i.e., um mundo regido por regras do escopo do literário, e não um espelho

das relações sociais encontradas no extraliterário⁹, ou um “fato documentário” tal qual explicado por Ricoeur (RICOEUR, 2010b, p. 332). Tanto é assim que *Factotum*, embora se passe dos anos 40 aos 50, narra situações de desemprego que só se tornariam lugar-comum nos anos 70 (BREWER, 1997, p. 23), ou seja, quando o romance foi escrito, em claro contraste com o contexto histórico “real” de pleno emprego nos EUA durante a Segunda Guerra Mundial.

⁹ Terry Eagleton (2011, p. 37) corrobora esta distinção, ao pontuar que as observações de Engels: “sugerem que arte tem uma relação mais complexa com a ideologia do que o direito ou a teoria política, que incorporam de forma mais transparente os interesses da classe dominante”. Eagleton quer dizer que a arte não necessariamente reflete as condições de dominação da sociedade nas quais são produzidas, ao contrário, por exemplo, do direito.

1.1 Método de leitura e análise

Dada a centralidade do trabalho nos romances *Post Office* e *Factotum*, o recurso à teoria de outras disciplinas torna-se inevitável, com o cuidado, contudo, de não fazer com o que o texto literário seja subsumido pela teoria, como argumenta Fabio Durão (2016, p. 106):

[...] lê-se determinada obra não para descobrir o que ela tem de interessante a dizer por si mesma, mas como uma oportunidade para exibição da teoria. Em outras palavras, o texto converte-se em uma desculpa para o exercício teórico: ele transforma-se em um *exemplo* da teoria. O processo interpretativo fica assim extremamente comprometido, porque o que de fato ocorre neste caso é tão somente uma dinâmica de reconhecimento na obra de conteúdos *que já estão na teoria*. Se a interpretação pode ser vista como fazendo uma pergunta ao texto, a das teorias seria monótona, repetindo sempre “o que você tem a dizer dos meus conceitos?” (grifo do autor)

Ou seja, é imperioso fazer com que as obras “falem a partir de si” (DURÃO, 2016, p. 106), sem, contudo, deixar de recorrer à teoria para elucidar questões da obra, visto que a obra não existe em um vácuo¹⁰ e dialoga com os mais diversos temas de áreas de conhecimento distintas. Um exemplo disto é o *instinto de classe* descrito por Althusser e o conceito de *habitus* de Bourdieu: ambos permeiam os romances de Bukowski, que lidam com a recusa da excessiva intelectualidade, valorizando assim o conhecimento “instintivo”, e também com os costumes de classe, que são “transplantados” mesmo quando da ascensão social de Chinaski, que não deixa de se comportar como um proletário bebedor no meio social das estrelas de *Hollywood* e, em *Factotum*, é visto, às vezes, com desconfiança por outros trabalhadores *blue collar*¹¹, por ter frequentado a universidade (neste caso o

¹⁰ “Ora, a obra jamais se limita ao objeto pintado, esculpido ou narrado; assim como só percebemos as coisas sobre o fundo do mundo, também os objetos representados pela arte aparecem sobre o fundo do universo.” (SARTRE, 2004, p. 47)

¹¹ A expressão *blue collar* denota a preferência entre trabalhadores manuais por cores escuras no ambiente de trabalho (WICKMAN, 2012, p. 1). O *white collar*, ao contrário, é justamente o trabalhador que por trabalhar em um escritório ou no setor de serviços, tem menos chance de sujar a roupa. A expressão foi consolidada no vocábulo dos EUA em 1919 pelo escritor socialista Upton Sinclair (SINCLAIR, 1919, p. 1)

conceito de *habitus* auxilia no processo interpretativo sem se tornar uma imposição teórica ao literário).

Durão constrói um caso favorável à precedência do texto sobre a teoria, e um exemplo prático deste método consiste em tentar fazer uma leitura “psicologista” dos romances *Post Office* e *Factotum*, que resultaria em interpretações espúrias. Se o tema central é o trabalho, qualquer leitura focada apenas na psique do protagonista amplifica o campo da vontade individual, o que não faz sentido em romances nos quais o trabalho é apresentado como uma imposição social que não só inviabiliza a individualidade — ao apresentar o protagonista como só mais uma peça na divisão social do trabalho —, como propõe como recuperação de sua individualidade justamente a recusa da participação neste papel.

Ou seja, a obra, em sua coerência interna, nega qualquer possibilidade de redenção do trabalho perante o indivíduo (é uma instituição que sempre consome os seres humanos). Trabalho e indivíduo são tratados como incomensuráveis, tornando imprópria uma leitura que não trate o trabalho como experiência coletiva, o que caracterizaria um caso de imposição da teoria sobre o literário, tal qual descrito por Durão. Assim sendo, o argumento contrário pode ser feito: ao se tratar do tema do trabalho, teorias que lidam com seu aspecto inerentemente coletivo se adaptam mais organicamente ao tema. Todavia, isso não significa que uma abordagem “psicologista” seja inviável, caso o tratamento dado ao assunto pelo escritor requeira uma “leitura psicológica”: nada impede que um escritor faça em literatura o que seria considerado um “erro” em sociologia. Neste caso, esta leitura seria adequada, por exemplo, no caso do romance *Fome* de Knut Hamsun¹², que foca no sofrimento interno do protagonista, em contraste com Chinaski, o qual reconhece as agruras do trabalho como algo fora de si, no campo do social, o que, segundo Terry Eagleton (2011, p. 64), caracteriza o feito de um indivíduo excepcional:

Os grandes escritores são aqueles indivíduos excepcionais que conseguem transpor para a arte a visão de mundo da classe ou do grupo a que pertencem, e que fazem isso de uma forma peculiarmente unificada e transparente (mesmo que não necessariamente consciente).

¹² Escritor norueguês que escreveu entre 1877 e 1949. Publicou *Fome* (título original *Sult*) em 1890. Hamsun é mencionado duas vezes no romance *Women* e presumivelmente influenciou Bukowski (o protagonista Chinaski considerava Knut Hamsun um grande romancista).

Ainda no âmbito do diálogo entre teoria e o *corpus*, Jonathan Culler (2016, p. 84-85) evidencia como a “importação” de conceitos, categorias, noções e métodos de outras disciplinas enriquecem os estudos literários, ao argumentar que:

As investigações de outras áreas ofereceram recursos poderosos para repensar a literatura e o estudo literário, levantando questões não apenas sobre o funcionamento da linguagem e da significação em geral, mas também sobre uma série de outros tópicos. Afinal de contas, a literatura aborda praticamente todos os temas que existem, então os intelectuais, tão logo livres de uma história literária que não fazia justiça às obras literárias, perceberam-se capazes de recorrer às mais empolgantes e interessantes teorizações dos diferentes tipos de materiais por eles encontrados na literatura.

O autor acrescenta ainda que “a teoria possibilitou o enriquecimento geral das ciências humanas e um pensamento mais correto sobre todos os tipos de assuntos nos textos” (CULLER, 2016, p. 85). Culler (1997) demonstra entusiasmo com o “trânsito” de conhecimentos de outras áreas para o estudo de literatura, um processo que, para ele, é característico da teorização: é justamente ao se tornar generalizável a mais de uma área que a investigação “se torna” teoria (CULLER, 1997, p. 4). O mesmo argumento é defendido por Culler em *Theory Now and Again* (2011, p. 230), ao qual ele acrescenta o principal objetivo desse procedimento:

Teoria, então, tem sido desde o início, interdisciplinar, mesmo que as pessoas tenham feito algo valer como teoria através de uma aproximação ao seu próprio espaço disciplinar, promovendo adequações, distensões e até mesmo expansões convenientes. Nos estudos literários, a teoria foi usada inicialmente para pensar sobre a natureza da empreitada crítica e para produzir novas leituras de obras literárias. (grifo nosso)¹³

Por conseguinte, a justificativa do recurso às outras áreas como método, em última instância, reside no resultado positivo destes intentos: a produção de leituras inéditas. No caso do *corpus* e sua relação com a literatura em geral, o tema “trabalho” requer um tratamento historicizado, ou seja, o reconhecimento de que

¹³ “Theory, then, has been from the outset interdisciplinary, even though people made something count as theory by bringing it into their own disciplinary space, which accordingly was altered, expanded, even distended. In literary studies, theory was first deployed for thinking about the nature of the critical enterprise and for *producing new readings of literary works*.” (CULLER, 2011, p. 230, grifo nosso)

“trabalho” descrito e narrado em um livro composto no contexto do século XX não significa a mesma coisa que o “trabalho” em um romance pré-capitalista.

A necessidade de historicizar a abordagem não implica, todavia, ignorar a relativa autonomia das relações de trabalho no âmbito do *corpus*, pois, como previamente exposto, nem sempre essas relações seguem as “regras” da história ou da teoria, e seria temerário manter o texto literário constricto às amarras dos conceitos, em especial porque não é objetivo da literatura, de forma geral, produzir conhecimento científico sobre a realidade, como argumentou Eagleton (2011, p. 39):

[...] conhecimento científico — o tipo de conhecimento que nos é proporcionado por O capital de Marx em contraste com Hard Times [Tempos Difíceis] de Dickens. A diferença entre ciência e arte não é que elas lidam com objetos de estudo diferentes, mas que lidam com os mesmos objetos de forma diferente. A ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a experiência dessa situação, que é equivalente à ideologia. (grifo do autor)

Sendo assim, ao investigar os romances, o objetivo não será confrontar os fenômenos identificados no mundo ficcional e com sua definição científica/sociológica, mas compreendê-los dentro de uma experiência que é primordialmente literária, regida por regras imanentes à diegese, como argumentou Adorno (2003, p. 67):

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras e até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem que ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição das mesmas. (grifo nosso)

A imanência da análise pressupõe evitar a imposição de posicionamentos do autor sobre os caminhos do romance, e, ao mesmo tempo, buscar a partir da “intuição” da obra (ADORNO, 2003, p. 67), os conceitos, e comparar como eles ultrapassam ou seguem a sociedade na qual a obra foi escrita.

2. Panorama da Fortuna Crítica sobre Charles Bukowski

Dentre as inúmeras leituras críticas da obra de Charles Bukowski, algumas leituras, em particular da sua prosa longa, têm se solidificado, dentre elas: a intercambialidade entre o autor “em si” e o narrador autodiegético¹⁴ de seus romances autobiográficos, Henry Chinaski, e a pressuposição de que as histórias de seus romances são ou uma “subjativação” de processos históricos reais. Para Rhodes, Bukowski teria simplesmente subjetivado uma experiência coletiva, a partir do mínimo denominador comum que distingue o ser humano, que é a atividade laboral, produzindo romances praticamente documentais (RHODES, 2009, p. 398). Outra leitura relevante consiste na proposição de Dobozy de Bukowski criou uma prosa centrada em um narrador-protagonista que teria absorvido as contradições da “sociedade pós-industrial” (DOBOZY, 2000, p. 394), e uma ficção realista que questiona o dispêndio de força de trabalho como a motriz de geração de valor no capitalismo (HARRISON, 1994, p. 130).

Dentre eles, Russell Harrison¹⁵ é o pioneiro. Publicou em 1994 — ano da morte de Bukowski — o primeiro trabalho crítico que apresenta uma análise extensa da obra do autor, intitulado *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski* (1994). A até então omissão da crítica acadêmica com relação ao conjunto da obra de Bukowski intrigava a Harrison (1994, p. 11), o qual questionou já no prefácio do livro o distanciamento da academia em relação à literatura não apenas dita popular, mas cuja inspiração é a vivência do mundo do trabalho:

[...] uma séria resposta da crítica acadêmica lhe foi negada nos Estados Unidos e essa omissão não é o aspecto menos intrigante desse escritor tipicamente americano (vários ensaios neste livro revelam o quão verdadeiramente seu trabalho reflete a sociedade

¹⁴ Narrador autodiegético “designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história.” (REIS e LOPES, 1988, p. 118)

¹⁵ Russell Harrison é autor de *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*, *Patricia Highsmith*, e *Thomas Bernhard's Comic Materialism: Class, Art, and Socialism in Post-War Austria*, além de numerosos artigos e resenhas, a maior parte sobre a relação entre labor e literatura. É professor do Departamento de Inglês da *Hofstra University* e faz parte do grupo de pesquisa em *Labor Studies* na mesma universidade.

americana), e a falta de uma recepção crítica nos EUA é ainda mais estarrecedora.¹⁶

Neste livro, Harrison ainda não oferece uma resposta definitiva para explicar a resistência dos críticos americanos com relação à temática do trabalho, porém, em artigo publicado em 2008, elabora mais esse ponto, recorrendo à explicação do crítico canadense Tom Wayman (*apud* HARRISON, 2008, p. 26), citado verbatim:

‘Pode ser que as raízes do desinteresse da academia no trabalho diário como um assunto central e importante estejam na história dos estudos universitários. A pesquisa acadêmica e a discussão, especialmente nas humanidades, remontam a uma tradição eclesiástica que considerava fontes externas ao mundo secular como origens da sabedoria. De fato, quanto mais um problema era distanciado da experiência cotidiana, mais parecia falar da fonte divina de conhecimento’.

Para Harrison (2008), o silêncio dos críticos era consequência da temática prevalente da obra bukowskiana¹⁷: as relações de classe social, em especial o antagonismo entre empregadores e empregados, a crítica ao “Sonho Americano” e a análise crítica do trabalho (HARRISON, 2000, p. 11). Além deste motivo, Harrison sugere que Bukowski ser “prolífico” em sua escrita violaria uma “ética” da criação artística iniciada por Flaubert, o que influenciaria a predisposição dos críticos com relação à obra bukowskiana. Este posicionado derivado de Flaubert, Harrison (1994, p. 30) critica e identifica como prevalente nos críticos como critério de mensuração de valor estético:

Desde Flaubert houve uma estética — que pode até ser chamada de ética — que valorizava uma arte que poderia restringir a produção a três ou quatro linhas por dia para um romancista, e uma intensidade

¹⁶ “[...] a serious critical scholarly response has been denied him in the United States and this omission is not the least intriguing aspect of this quintessential American writer (a number of the essays in this book reveal how truly his work reflects American society), the lack of a critical response in this country is even more striking.” (HARRISON, 1994, p. 11)

¹⁷ “I was impressed to see someone writing about work, a subject that for a reason I still cannot fathom seems to leave many writers and most literature professors cold” (HARRISON, 1994, p. 7). Trad.: “Eu estava impressionado por ver alguém escrever sobre trabalho, um assunto que por um motivo que eu ainda não consigo compreender parece deixar muitos escritores e professores de literatura acanhados” (HARRISON, 1994, p. 7)

similar aplicada ao poema, quase se tornara a norma do século em questão.¹⁸

Roland Barthes (*apud* HARRISON, 1994, p. 31), semelhantemente, menciona Flaubert como o inaugurador desta atitude dos críticos de valorizar o “sofrimento” da criação literária:

[...] o trabalho do estilo é para ele um sofrimento indescritível (mesmo que ele o mencione com bastante frequência), uma provação quase expiatória pela qual ele não reconhece nenhuma compensação de uma ordem mágica (ou seja, aleatória), como o sentimento de inspiração pode ser para muitos escritores: estilo, para Flaubert, é sofrimento absoluto, sofrimento infinito, sofrimento inútil. Escrever é desproporcionalmente lento.¹⁹

O ritmo de escrita de Bukowski violaria assim os parâmetros de criação há muito afixados no que caracteriza o fazer literário, resultando na má interpretação da espontaneidade da escrita como desleixo ou postura antiliterária. Para outros críticos, como Daniel Bigna (2005, p. 154), no entanto, o estilo espontâneo seria o único possível para Bukowski, pois, estava alinhado à postura perante a vida do próprio escritor.

Paul Clements (2013) também pondera a respeito do “esquecimento” dos críticos e converge com o argumento principal de Harrison, afirmando que o relativo esquecimento de Bukowski por grande parte da crítica acadêmica americana se deveu aos temas de preferência do autor: a classe operária Americana e a crítica à ética do trabalho (CLEMENTS, 2013, p. 3). Segundo Clements (2013, p. 6), evitar a subsunção pela cultura hegemônica — a qual envolve a aceitação por críticos e acadêmicos —, seria proposital por parte de Bukowski:

¹⁸ “Since Flaubert there has been an aesthetic – one might even call it an ethic – which prized a craft that might restrict production to three or four lines a day for a novelist, and a similar intensity brought to bear on the poem had almost become the norm in the intervening century.” (HARRISON, 1994, p. 30)

¹⁹ “[...] the labor of style is for him an unspeakable suffering (even if he speaks it quite often), an almost expiatory ordeal for which he acknowledges no compensation of a magical (i.e., aleatory) order, as the sentiment of inspiration might be for many writers: style, for Flaubert, is absolute suffering, infinite suffering, useless suffering. Writing is disproportionately slow.” (BARTHES *apud* HARRISON, 1994, p. 31)

Seu foco contínuo e excessivo na feiúra usando o humor grotesco é um disfarce e um mecanismo estratégico para penetrar e expor a cultura hegemônica, bem como impedir a apropriação por ela.²⁰

Tamas Dobozy²¹, no artigo *In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum* (DOBOZY, 2001), traça argumento semelhante ao de Clements (2013), contudo, enquanto Clements (2013) ainda posiciona Bukowski como parte do cenário da contracultura, Dobozy (2001, p. 44) afirma que o escritor não tomou parte da estética da contracultura, recorrendo ao argumento de Fredric Jameson de que a contracultura reforça o sistema que ela objetiva remediar:

Formas contraculturais de resistência cultural e tática de guerrilha, mas também intervenções abertamente políticas, como as da banda punk The Clash, são secretamente desarmadas e reabsorvidas por um sistema do qual elas mesmas poderiam ser consideradas parte (Pós-modernismo 49). Assim como o The Clash acabou convertendo suas 'intervenções políticas' em dinheiro para a indústria fonográfica, também, sugere Jameson, qualquer movimento 'contracultural' dos dias de hoje canaliza suas energias de volta ao sistema que busca criticar.²²

Abel DeBritto (2011), por outro lado, em seu artigo *A "Dirty Old Man" on Stage: Charles Bukowski and the Underground Press in the 1960s* dá a entender que Bukowski participou, ainda que oportunamente, do movimento da contracultura. Por exemplo, DeBritto (2011) menciona que Bukowski era publicado ao lado de notícias de protestos estudantis, artigos da "Nova Esquerda", cobertura do movimento *Black Power* e resistência ao alistamento militar compulsório ao Vietnam (DEBRITTO, 2011, p. 310), em jornais *underground* de publicação rápida que se

²⁰ "His excessive and continual focus on ugliness using grotesque humour is a foil and strategic mechanism to penetrate and expose hegemonic culture as well as prevent appropriation by it." (CLEMENTS, 2013, p. 6)

²¹ Tamas Dobozy, autor de *In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum* e *Towards a Definition of Dirty Realism* (2001), é professor da Wilfrid Laurier University no Canadá. É especialista em música e literatura americana do século XX, privilegiando um enfoque teórico pós-estrutural.

²² "Countercultural forms of cultural resistance and guerrilla warfare but also even overtly political interventions like those of the punk band The Clash are all somehow secretly disarmed and reabsorbed by a system of which they themselves might well be considered a part (Postmodernism 49). Just as The Clash ultimately translated its "political interventions" into money for the record industry, so, too, Jameson suggests, does any "countercultural" movement of the present day ultimately channel its energies back into the system it seeks to redress." (DOBOZY, 2001, p. 44)

opunham à linha editorial das publicações diárias e semanais “canônicas”. Convém lembrar que, apesar da terminologia “*underground*” ser comumente usada para designar estes jornais e revistas, segundo DeBritto, o menor deles tinha tiragem de 30 mil exemplares em 1969, caracterizando assim um alcance de leitores considerável (DEBRITTO, 2011, p. 311).

Paul Whiston (2000) faz leitura do contexto de produção e circulação semelhante a DeBritto (2011), ao propor que o fenômeno da busca por liberdade artística sob o macarthismo é inseparável da consolidação das editoras independentes como a *City Lights* (a qual publicou *Howl* de Ginsberg) e *Black Sparrow Press* (editora que publicou os primeiros romances de Bukowski), as quais representavam uma crescente resistência ao macarthismo desenfreado da sociedade americana:

A questão da liberdade artística no contexto do macarthismo foi uma causa central do Beats. Eles também desempenharam um papel importante na criação de uma cena independente de publicação de livros na América através dos sucessos de *City Lights* e *Black Sparrow Press*. Tais fatores culturais são inseparáveis da “literatura”. (WHISTON, 2000, p. 2)²³

Bukowski, embora não possa ser considerado um *Beat*, foi parte combativa deste campo de luta e de resistência cultural, tendo sido, inclusive, responsável pela popularização do jornal *Open City*²⁴.

Paul Clements (2013, p. 1), assim como DeBritto, relutantemente inclui Charles Bukowski como parte da literatura de contracultura. Para ele, Bukowski é uma sequência de contradições: um “beat marginal e idiossincrático” (“outsider and maverick beat”), “um sujeito puritano vivendo a vida decadente de um bêbado e apostador que se envolvia em relações casuais com mulheres”²⁵. Para o crítico, a literatura de Bukowski é um “híbrido entre popular moderno e escritor realista, parte

²³ “The issue of artistic freedom in the context of McCarthyism was a central cause of the Beats. They also played a significant part in creating an alternative independent book-publishing scene in America through the successes of *City Lights* and *Black Sparrow Press*. Such cultural factors are inseparable from the ‘literature’.” (WHISTON, 2000, p. 2)

²⁴ Jornal *underground* de Los Angeles que publicava a famosa coluna *Notes of a Dirty Old Man*, escrita por Bukowski. O jornal era conhecido por seu papel na popularização de ideias políticas radicais, modo de vida *hippie* e cultura psicodélica. (SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY. **Underground newspapers on microfilm**. Disponível em: <<http://archive.is/yqvr>>. Acesso em: 08 mar. 2018.)

²⁵ “a puritanical character living the seedy life of a drunk and gambler who engaged in casual affairs with women” (CLEMENTS, 2013, p. 1).

da resistência da contracultura”²⁶. Assim, a figura do escritor se torna intrinsecamente contraditória, pois, ele seria, simultaneamente, um puritano e um boêmio, um *beat* e um anti-*beat*. Além disso, seus escritos são:

[...] simultaneamente desafiadores e contemplativos (modernista) e para consumo geral (popular), o que colocaria em cheque a diferenciação binária entre cultura “popular” e “alta” que subjaz o pensamento Ocidental. (CLEMENTS, 2013, p. 2)²⁷.

Jeffrey Encke (2003, p. 54-55) em seu artigo *Run-of-the-Mill Lunacy* também reconhece a estética da contradição de Bukowski, ao pontuar como o autor mistura elementos de “alta” e “baixa” cultura, especialmente na composição de personagens:

Seus personagens são, ao mesmo tempo, cultos e contraculturais, políticos e apolíticos, opiniosos e indispostos a reconhecer fatos, literários e opostos à literatura, didáticos e antiacadêmicos.²⁸

Encke (2003, p. 57), porém, recusa que ele possa ser rotulado como alinhado a um movimento literário específico, porque:

[...] Tal tendência, comum entre os fãs e detratores de Bukowski, ignora uma preferência essencial pela contradição no centro das histórias e dos poemas, um 'desdém' muito mais esclarecido que o diferencia dos Beats e confessionais.²⁹

Para Encke (2003, p. 57), a predileção pela contradição torna impossível enquadrar Bukowski como um niilista, comunista, *beat* ou qualquer ideologia, pois, o autor abraça as indeterminações de tal forma que torna inviável qualquer classificação rígida:

²⁶ “Hybrid popular modern and realist writer, a part of the resistant counterculture.” (CLEMENTS, 2013, p. 1).

²⁷ [...] both challenging and contemplative (modernist) and for general consumption (popular), which questions the binary differentiation of 'popular' from 'high' culture that still underpins Western thinking.” (CLEMENTS, 2013, p. 2)

²⁸ “His characters are at once cultured and counter-cultural, political and apolitical, opinionated and unwilling to acknowledge facts, literary and opposed to literature, didactic and anti-academic.” (ENCKE, 2003, p. 54-55)

²⁹ “[...] Such a move, common among Bukowski’s fans and detractors alike, ignores an essential preference for contradiction at the center of the stories and poems, a far more enlightened ‘sneer’ that sets him apart from the Beats and confessionals.” (ENCKE, 2003, p. 57)

Aqueles que se casam com Bukowski a uma ideologia particular - rotulando-o variadamente como misógino, proletário, fascista, anti-herói contracultural, e assim por diante - acabam se desviando da característica central da sua obra.³⁰

Dobozý (2000) coincide com Encke neste ponto, ao analisar Bukowski sob a ótica da teoria do capitalismo pós-industrial, classificando-o como um dos representantes do *dirty realism* (“realismo sujo”) no contexto da Guerra Fria, juntamente com Raymond Carver, Mark Anthony Jarman, Bobbie Anne Mason, Richard Ford, David Adams Richards, Al Purdy e Helen Potrebenko (DOBOZY, 2000, p. ii). Segundo o crítico, o *dirty realism* tem como característica definidora desconsiderar os princípios da contradição lógica, “celebrando um desdém por consistência, lógica, e responsabilidade (DOBOZY, 2000, p. 1). O *dirty realism*, assim, criaria regras que o movimento em si não seguia (DOBOZY, 2000, p. 1), abraçando as contradições lógicas, tornando-o de difícil classificação.

A despeito de reconhecer a intersecção da prosa e poesia bukowskiana com a espontaneidade do movimento *beat*, Harrison (1994, p. 29), ao contrário de Paul Clements (2013) e Paul Whiston (2000), não aceita a proposição de que ele seria parte dos *beats*:

Superficialmente, Bukowski pode ser visto como um confessional tardio ou um beat tardio ou mesmo como um poeta da contracultura. Mas Bukowski não é nem um confessional, nem um poeta Beat / contracultural em quaisquer dos sentidos convencionais desses termos. Mais do que qualquer outra coisa, ele é um poeta proletário, mas um poeta proletário de uma sensibilidade especial, cuja poesia deve algo aos confessionais, aos beats e à contracultura dos anos 1960.³¹

Harrison (1994) também se distingue de outros críticos por dar uma abordagem equilibrada à questão da linguagem e ao estilo em Bukowski, não enfocando apenas nas relações dos seus romances com o “mundo real” (Paul Whiston – 2000 –, por exemplo, focaliza quase que exclusivamente nas relações de

³⁰ “Those who marry Bukowski to a particular ideology – variably labeling him misogynist, proletarian, fascist, countercultural antihero, and so on – ultimately stray from the central feature of the work.” (ENCKE, 2003, p. 57)

³¹ “Superficially, Bukowski may be seen as a late-blooming confessional or a late-blooming Beat or even as a poet of the counter-culture. But Bukowski is neither a confessional nor a Beat/counter-cultural poet in any of the conventional senses of those terms. More than anything else, he is a proletarian poet, but a proletarian poet of a special sensibility, whose poetry owes something to the Confessionals, the Beats and to the counter-culture of the 1960s.” (HARRISON, 1994, p. 29)

classe presentes em *Factotum*, relevando a especificidade literária). Para Harrison (1994), as características distintivas formais de *Factotum* são as sentenças breves e os capítulos curtos, as poucas repetições e redundâncias (em contraste com *Post Office*, romance anterior), o favorecimento da elipse e da implicação, a recusa da metáfora e a predileção pela metonímia (HARRISON, 1994, p. 20-21).

Já para o crítico Abel DeBritto (2011), as características estilísticas do autor tinham explicação no contexto de circulação de seus textos: o crítico propõe que a formação literária de Bukowski se deu em consonância com a “revolução do mimeógrafo”, que propiciou a autores desconhecidos e editores independentes um acesso a um número considerável de leitores. A grande tiragem das revistas literárias mimeografadas e seu pragmatismo editorial ajudaram a moldar os limites do que era *aceitável* literariamente dentro do clima macarthista ainda vivenciado durante a guerra do Vietnam no contexto da Guerra Fria.

Na concepção de Harrison (1994), Bukowski produziu uma “literatura proletária” distinta dos escritores socialistas da virada do século XIX até a década de 1930, porque critica não apenas a consecução do trabalho de forma negativa, mas a necessidade social do trabalho, questionando assim a sua utilidade (HARRISON, 1994, p. 124-125), abordagem que nunca havia sido intentada na literatura americana até então:

O que é diferente nestes romances é a sua descrição implacavelmente negativa de todos os aspectos do trabalho e um questionamento fundamental da sua utilidade. Enquanto outros escritores não glorificavam o trabalho, ele era visto como necessário. O que estava errado era o trabalhador ser explorado: ou ele estava sendo exigido demais, ou ele não estava sendo pago o suficiente, mas a necessidade do trabalho em si nunca foi questionada. Isso era verdade tanto para os primeiros romances socialistas como para os romancistas proletários da década de 1930.³²

O crítico argumenta que tal posicionamento do autor não era uma idiossincrasia subjetiva, mas resultado de mudanças socioeconômicas dos anos 60

³² “What is different about these novels is their relentlessly negative depiction of all aspects of work and a fundamental questioning of its usefulness. While other writers did not glorify work, it was seen as necessary. What was wrong was the worker being exploited: either he was being worked too hard, or he wasn’t being paid enough, but the necessity of (the) work itself was never questioned. This was true of the early socialist novels as well as of the proletarian novelists of the 1930s.” (HARRISON, 1994, p. 124-125)

e 70 nos EUA (HARRISON, 1994, p. 125), decorrentes da consolidação da terceira revolução industrial e a consequente desvalorização do trabalho manual fabril. Ou seja, longe de ser um *confessional*³³ Bukowski teria, na verdade, sintetizado e estetizado ficcionalmente uma atitude difusa de questionamento da utilidade do trabalho na sociedade americana³⁴, sendo, portanto, um posicionamento historicamente determinado (HARRISON, 1994, p. 125). Posicionamento que seria assemelhado ao de representantes da *New Left*³⁵, em especial Marcuse, o qual via no avanço tecnológico do capitalismo a possibilidade de o ser humano liberar sua energia libidinal³⁶, graças à hipotética menor dependência da sociedade pelo trabalho alienado, o que não ocorreu (HARRISON, 1994, p. 130), ao contrário, o “princípio de desempenho” se manteve:

A análise de Marcuse consiste na crítica à persistência do princípio de desempenho em uma sociedade na qual ele não é mais necessário, uma sociedade na qual, diferentemente da Autobiografia de Franklin, dos romances de Alger ou mesmo das usinas de Taylor, o trabalho humano foi efetivamente divorciado da produção de riqueza.³⁷

Harrison (1994) elabora a hipótese de que *Post Office* não é uma crítica apenas da exploração no ambiente de trabalho (o que faria do romance uma

³³ “Confessional” compreendido como a tendência poética dos anos 50 e 60, prevalente nos EUA e no Reino Unido, do qual faziam parte Allen Ginsberg, Robert Lowell, Anne Sexton e Sylvia Plath, dentre outros. Consistia em poesias com um eu-lírico que revela desejos íntimos e embaraçosos com franqueza que destoa (OXFORD REFERENCE. **The oxford dictionary of literary terms**. Disponível em: <<http://archive.is/NY751>>. Acesso em: 04 abr. 2018.).

³⁴ “Although it is clear that a reevaluation of the function of work was taking place from a variety of political perspectives, very little of this reevaluation appeared in the fiction of the period. Bukowski’s decision to undertake a thorough treatment of this area is in and of itself a significant contribution” (HARRISON, 1994, p. 130). Trad.: “Embora seja evidente que uma reavaliação da função do trabalho estava ocorrendo a partir de uma variedade de perspectivas políticas, muito pouco dessa reavaliação apareceu na ficção da época. A decisão de Bukowski de empreender um tratamento completo dessa área é, em si, uma contribuição significativa.” (HARRISON, 1994, p. 130)

³⁵ A *New Left* se caracterizou por não mais analisar a realidade social apenas a partir da predominância das determinações econômicas, buscando assim uma expansão do leque explicativo da teoria marxista, pensando a sociedade em termos de gênero, sexualidade e cultura.

³⁶ O narrador-protagonista Chinaski associa a potência sexual como diretamente proporcional ao absenteísmo no trabalho, em especial no romance *Factotum*: “The arguments were always the same. I understood it too well now — that great lovers were always men of leisure. I fucked better as a bum than as a puncher of timeclocks.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 109).

³⁷ “Marcuse’s analysis is his critique of the persistence of the performance principle in a society where it is no longer necessary, a society in which, in contrast to that of Franklin’s *Autobiography*, the Alger novels or even Taylor’s steel mills, human labor has been effectively divorced from the production of wealth.” (HARRISON, 1994, p. 130)

*Tendenzroman*³⁸), mas da consolidação do trabalho como antagonista da energia libidinal, uma presença que não abandona aos indivíduos nem mesmo quando de suas horas de fruição, recorrendo, para tanto, ao pensamento de Gramsci (*apud* HARRISON, 1994, p. 137) sobre a criação do novo trabalhador sob o capitalismo:

A tentativa feita por Ford, com a ajuda de um quadro de inspetores, para intervir na vida privada de seus funcionários e para controlar como eles gastam seus salários e como eles vivem é uma indicação dessas tendências... Alguém que trabalha por um salário, com horas fixas, não tem tempo para se dedicar à busca de bebida, ou jogos, ou para fugir da lei.³⁹

Paul Whiston (2000) também reconhece paralelos entre a ficção de Bukowski e a filosofia de Marcuse, pois, o crítico recorre a “Eros e Civilização” de Marcuse para explicar a predileção do autor pela crítica ao trabalho em seus romances. Para Marcuse, a repressão sexual tinha um papel central na alienação e coisificação da classe trabalhadora (Marcuse *apud* Whiston, 2000, p. 9).

A remoção do prazer (Eros) do trabalho dentro do capitalismo seria central ao funcionamento do sistema, e teria aprofundado a cisão entre vida e trabalho. Assim, para Whiston (2000), Bukowski teria percebido o mesmo fenômeno que Marcuse e composto romances sobre o ‘trabalho’ como uma função de repressão sexual (WHISTON, 2000, p. 12). Ele, no entanto, não afirma que Bukowski era leitor de Marcuse, mas dá a entender que ambos discorreram sobre o mesmo fenômeno independentemente, com linguagens e métodos diferentes.

Russell Harrison (1994, p. 151) toma posição semelhante, ao referenciar a “sensibilidade especial” de Bukowski ao sintetizar em romance os sentimentos de milhões de americanos dos anos 70. Harrison (1994, p. 130) também pontua que “A resposta romanesca de Bukowski foi o *cognato literário* ao criticismo social como o de Marcuse.” (grifo nosso)⁴⁰.

³⁸ A *Tendenzliteratur* ou “Literatura engajada” (*Littérature engagée*) tem por característica principal defender uma ideologia política explícita. O termo é usado por Harrison de forma intercambiável com a literatura socialista da virada do século XIX.

³⁹ “The attempt made by Ford, with the aid of a body of inspectors, to intervene in the private lives of his employees and to control how they spent their wages and how they lived is an indication of these tendencies... Someone who works for a wage, with fixed hours, does not have the time to dedicate himself to the pursuit of drink or sport or to evade the law.” (GRAMSCI *apud* HARRISON, 1994, p. 137)

⁴⁰ “Bukowski’s novelistic response was the *literary cognate* to social criticism like Marcuse’s.” (HARRISON, 1994, p. 130, grifo nosso)

A repressão da sexualidade e a tensão pela sua liberação das amarras do capitalismo (a expressão da sexualidade se oporia diretamente à produtividade fabril) seria outra intersecção entre Bukowski e os *beats* (WHISTON, 2000, p. 17), mas para Whiston (2000, p. 17) a significância maior de Bukowski está no impacto de seus livros para a cultura proletária americana:

As experiências de vida da classe trabalhadora de Bukowski, no entanto, tiveram um impacto significativo na cultura americana devido a tais experiências serem representadas através de sua enorme produção literária.⁴¹

O impacto de seus livros pode ser mensurado pela popularidade do autor: não só Bukowski se tornou extremamente popular e lido nos EUA, como na Alemanha foi um dos escritores mais vendidos dos anos 80, totalizando cerca de dois milhões de cópias vendidas em 1990, segundo Harrison (1994, p. 29).

Whiston (2000) não foca nos aspectos linguístico-estilísticos dos romances de Bukowski, priorizando tratar suas obras como resultado de um “escritor político” que teria percebido as mudanças no capitalismo pós-industrial e apontado através da literatura um caminho para a revolução que consistiria em ‘abandonar’ (*drop out*) o capitalismo. Whiston (2000, p. 31) diferencia esse “drop out” do século XX do lumpemproletariado contemporâneo à Marx. Este não tinha relevância política nas sociedades industrializadas do século XIX, já o “drop-out” do capitalismo pós-industrial teria significância política:

Ao contrário do lumpemproletariado da época de Marx, os ‘desistentes’ da sociedade capitalista contemporânea são em grande número e influenciam o clima político vigente, como as manifestações de Seattle comprovaram.⁴²

Franklin (2013) em sua dissertação *“If you don’t gamble you’ll never win”: The importance of risk in Charles Bukowski’s Ham on Rye, Factotum, Post Office,*

⁴¹ “The working-class life experiences of Bukowski, however, had a significant impact on American culture due to such experiences being represented through his massive literary output.” (WHISTON, 2000, p. 17)

⁴² “[...] unlike the lumpen-proletariat of Marx’s day, the ‘drop-outs’ of contemporary capitalist society are large in number and do have an influence on the political climate of the day, as the Seattle demonstrations testified.” (WHISTON, 2000, p. 31)

Women, and Hollywood (dis., *Middle Tennessee State University*), trata da questão do trabalho a partir da ótica do risco tomado pelo personagem ao abdicar (*drop out*) de seguir o regramento capitalista nas relações de trabalho e carreira. O autor avança a proposição de que apesar de risco ser um tópico central nos romances de Bukowski, o personagem Chinaski não seria um “anarquista” que romantiza uma vida autodestrutiva, mas sim um personagem que “aprende” determinadas lições com o transcorrer do tempo (FRANKLIN, 2013, p. 1; 11), caracterizando um personagem que ainda acata a alguns regramentos da vivência social:

Esta tese argumentará que Bukowski, no final das contas, não glorificou um estilo de vida autodestrutivo e inconsequente. Tomados em conjunto, os romances protagonizados por Chinaski retratam um personagem dinâmico capaz de aprender com os erros e crescer como um ser humano. *Women e Hollywood* reforçam especialmente o valor da responsabilidade.⁴³

Neste sentido, desde o romance *Ham on Rye*⁴⁴ (infância, adolescência e jovem adulto) até *Factotum* (jovem adulto até início da meia-idade), o trajeto narrativo seria característico de um *Bildungsroman*⁴⁵. Para Franklin (2013, p. 15), o personagem Chinaski segue um trajeto que parte de infância, ainda com esperanças no *American Dream*, para o ceticismo na validade do modo de vida americano do Chinaski adulto:

Os sonhos infantis de ficar famoso de Chinaski são bem comuns na cultura americana e indicam um desejo genuíno de cumprir a concepção americana do que é ser herói. Também sugere uma fé no sonho americano que, Russell Harrison argumenta, é rejeitada pelo adulto Chinaski. Referenciando a autobiografia de Benjamin Franklin, Harrison define o sonho americano como o seguinte: "O sucesso econômico [...], a 'transição da impotência para a importância, da dependência para a independência, do desamparo para o poder' [...] e [...] 'o reconhecimento da vontade livre do indivíduo em oposição à

⁴³ "This thesis will contend that Bukowski ultimately did not glorify a self-destructive, devil-may-care lifestyle. As a whole, the Chinaski novels portray a dynamic character capable of learning from mistakes and growing as a human being. *Women and Hollywood* especially reinforce the value of responsibility." (FRANKLIN, 2013, p. 11)

⁴⁴ "Ham on Rye depicts a period of Henry Chinaski's life that spans early childhood to early adulthood. Unlike the skeptical Chinaski portrayed in the previously published novels *Post Office*, *Factotum*, and *Women*, the young Chinaski presented by Bukowski here believes in an order to the universe and free will. In particular, he subscribes to the assumption that an individual chooses to succeed or fail." (FRANKLIN, 2013, p. 12).

⁴⁵ *Bildungsroman* ou "romance de formação" é um romance que narra o caminho que leva ao amadurecimento de um herói da infância até a adolescência ou vida adulta (CUDDON, 2013, p. 77).

sua determinação por forças maiores do que ele' (*Against The American Dream* 14). A ideia de Chinaski de ganhar / perder como uma opção, que se reflete em suas fantasias, baseia-se em uma suposição cultural de que a prosperidade é alcançável para qualquer um.⁴⁶

Daniel Bigna (2005), na dissertação *Life on the margins: the autobiographical fiction of Charles Bukowski* (dissertação em Artes, *University of New South Wales*), assim como Franklin (2013) também questiona o rótulo de “realista” do autor (FRANKLIN, 2013, p. 9), ao pontuar a absurdez da realidade evidenciada pelos textos de Bukowski. Ele argumenta que Bukowski “representa a si mesmo como *outsider* literário e social” (BIGNA, 2005, p. 5) que se encontra em conflito com um mundo que ele considera “absurdo” (BIGNA, 2005, p. 5), contudo, ao invés de reconstituir este mundo de forma ordenada em sua ficção (procedimento característico do realismo), Bukowski valoriza justamente o choque do indivíduo em embate com a absurdez da realidade⁴⁷ (BIGNA, 2005, p. 7), frequentemente acentuando o grotesco em situações cotidianas e nas atividades que são impostas ao indivíduo, especialmente a atividade laboral, a qual é desnaturalizada pelo escritor, tratada como sem sentido, e por extensão, negando significância ao Sonho Americano.

A atividade laboral se encontra no cerne do mítico *self made man* que protagoniza os devaneios americanos e, para Bigna, essa rejeição do sonho americano se dá a partir da oposição do autor aos valores do pai (BIGNA, 2005, p. 12). Embora Bigna não foque no mundo do trabalho tal qual descrito por Chinaski nos romances, Bukowski constrói uma tese que subjaz sua crítica ao trabalho: a de que o trabalho é simultaneamente coerção social e uma opção individual.

⁴⁶ “Chinaski's boyhood fantasies of celebrity are quite common to American culture and indicate a genuine yearning to fulfill America's conception of a hero. It also hints at a faith in the American Dream, which Russell Harrison argues is rejected by adult Chinaski. Referencing Benjamin Franklin's Autobiography, Harrison defines the American Dream as the following: 'Economic success [...], the 'rise from impotence to importance, from dependence to independence, from helplessness to power' [...], and [...] 'the recognition of the free will of the individual as opposed to his determination by forces larger than himself' (*Against the American Dream* 14). Chinaski's idea of winning/losing as optional, which is reflected by his fantasies, is based on a cultural assumption that prosperity is attainable to anyone.” (FRANKLIN, 2015, p. 15)

⁴⁷ Semelhante condição é definidora do herói no Romance ocidental, e partilha do niilismo tal qual sumarizado por Nietzsche, o qual é caracterizado, segundo Karen Carr “como uma condição de tensão, uma desproporção entre o que queremos ou valorizamos (ou precisamos) e como o mundo parece funcionar de fato”. (CARR, 1992, p. 25). Texto original: “as a condition of tension, as a disproportion between what we want to value (or need) and how the world appears to operate”.

3. *Post Office*: o primeiro romance autobiográfico de Bukowski

Neste trabalho acatamos a classificação de “romance autobiográfico” proposta por Philippe Lejeune (2008): quando o nome do protagonista é diferente do nome do autor, ainda que muitos eventos descritos coincidam com a vida do escritor, consiste em “romance autobiográfico”, e não uma autobiografia (LEJEUNE, 2008, p. 25), pois, embora existam semelhanças entre Chinaski e Bukowski, o autor não explicita essa identidade.

As coincidências entre vida e obra resultaram na classificação usada por alguns críticos, como Nathan Franklin (FRANKLIN, p. 57) e Daniel Bigna (BIGNA, p. 51), de que os romances seriam “semiautobiográficos”, contudo, tal categoria não cabe no arcabouço taxonômico de Lejeune, pois o prefixo “semi” implica que a imbricação entre vida e obra tem relevância para a classificação da escrita de si, porém, para Lejeune, isto seria secundário (LEJEUNE, 2000, p. 25).

Assim, o prefixo “semi” seria um julgamento *a posteriori*: trata da questão de fidelidade entre a escrita literária e a vida do autor (LEJEUNE, 2000, p. 26-27). Todavia, o romance autobiográfico é caracterizado pelo pacto romanesco (LEJEUNE, 2000, p. 28), não constituindo, assim um texto referencial (LEJEUNE, 2000, p. 36), pouco importando, portanto, a congruência entre as peripécias do anti-herói e a pessoa do autor:

Chamo assim [romance autobiográfico] todos os textos de ficção em que o leitor tem razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. (LEJEUNE, 2008, p. 25)

Por “nome do autor”, segundo Lejeune, compreende-se também o *pseudônimo*, e não apenas o nome de nascimento, portanto, o fato de Bukowski escolher conceder a seu protagonista o seu primeiro nome de batismo não caracteriza seus escritos como autobiografia, a despeito de muitos eventos da enunciação coincidirem com “casos reais” da vida do escritor (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Já para o crítico Michael Gray Baughan, o personagem Henry Chinaski seria um “pseudônimo” do autor (BAUGHAN, 2004, p. 3). Tal classificação não será aplicada nesta dissertação, em concordância com o argumento de Lejeune (2000, p. 25):

Vemos, através destas distinções, o quanto é importante empregar um vocabulário claramente definido. O crítico chama de ‘pseudônimo’ o nome do herói. Para mim, o termo pseudônimo só é válido para o nome do autor. Por mais que o herói se pareça com o autor, se eles não tiverem o mesmo nome, nada feito.

Não deixa de ser intrigante a escolha do autor de dar vida ao protagonista com o mesmo nome de batismo escolhido por seus pais, com os quais manteve relação conflituosa durante toda a vida. Tal opção parece apontar para uma esperança de processo terapêutico por meio da ficcionalização do autor, ao transferir a dor evocada pelo nome para a sua criação literária, amenizando-a durante a escrita, atividade sempre descrita como prazerosa pelo escritor.

O nascimento do personagem Henry Chinaski se deu com a publicação do romance *Post Office*, o qual foi escrito por Charles Bukowski ao longo de vinte dias, em 1971, quando o autor já tinha cinquenta anos e extensa publicação prévia em revistas literárias alternativas – conhecidas por “*mimeos*” – de contos e poemas. A primeira parte do romance compreende dezessete breves capítulos e narra três anos de trabalho de Chinaski no Serviço Postal dos Estados Unidos. A dedicatória do livro chama a atenção: “Isso é *apresentado* como um trabalho de ficção e é dedicado a ninguém” (BUKOWSKI, 2002b, p. 5, grifo nosso)⁴⁸.

Essa dedicatória não afirma categoricamente que o romance que virá a seguir é um “trabalho de ficção”, ou que qualquer semelhança com eventos e pessoas da vida real é “coincidência”, mas sim que o livro é *apresentado* como uma obra de ficção. Desta forma, Bukowski já inicia o romance causando dúvida com relação ao que é ficção e o que é autobiográfico, apontando sutilmente, no subtexto, que o romance é um relato biográfico ficcionalizado.

Os leitores que se aproximam da obra no século XXI, provavelmente têm conhecimento prévio da *persona* do escritor e, para eles, semelhante dedicatória seria inócua, como observou Lejeune (2008, p. 195): “seria possível pensar que a

⁴⁸ “This is *presented* as a work of fiction and is dedicated to nobody” (BUKOWSKI, 2002b, p. 5, grifo nosso)

multiplicação das ‘aparições’ [do autor na mídia] tenderia a desvalorizar (e a desmistificar) a figura do autor”, i.e., para o leitor contemporâneo, o mistério evocado pela dedicatória já perderia sua eficácia pela exposição prévia do autor na mídia.

No entanto, convém ressaltar que a dedicatória não pertence a Bukowski: desvendamos no último capítulo do livro que o romance que acabamos de ler *foi escrito por Chinaski* (o narrador-protagonista). Na última linha do romance descobrimos que acabamos de ler uma memória (BUKOWSKI, 2002b, p. 196), e esta constatação posiciona a dedicatória dentro da diegese, e não fora dela, como seria de se esperar. Existem, portanto, dois níveis de leitura: no primeiro o leitor interpreta a dedicatória como feita pelo autor, e após findar o livro, constata que a dedicatória era autodiegética, ou seja, parte da enunciação do narrador-protagonista.

Chinaski (e não Bukowski) dedica o livro para “ninguém”; Bukowski era profundamente grato a seu editor, John Martin, contudo, sua criação (Chinaski) não demonstra o mesmo apreço, evidenciando assim que a criatura, embora lembre o criador, tem autonomia e personalidade própria, não é apenas um *author surrogate*⁴⁹. Em outras ocasiões, Bukowski demonstra frustração ao ter contato com seus leitores, os quais esperam que ele se comporte como sua criação literária, de acordo com Franklin (2013, p. 57-58):

Ele descobre que seus fãs também foram equivocados em sua idolatria da personalidade autoral de Chinaski. Madigan relaciona pungentemente a passagem com a própria vida de Bukowski: "Bukowski percebe que ele ajudou a criar uma *persona* que determina a forma como as pessoas se relacionam com ele. Seus leitores querem que ele se comporte como os personagens que ele cria, independentemente da sua verdadeira identidade. Ele está frustrado com a incapacidade dos leitores de separar vida real de ficção..." ("O que é a vida" 458). Para aplicar o argumento de Madigan ao trajeto em Hollywood, Chinaski foi confundido com seu *alter ego* fictício pelos fãs, e ele não consegue apresentar seu próprio *self* sem decepcioná-los. (grifo nosso)⁵⁰

⁴⁹ Pode ser traduzido como “substituto do autor”, um recurso de auto-inserção na diegese (PANDEY, 2005, p. 18)

⁵⁰ “He finds that his fans likewise have been misguided in their idolization of Chinaski’s authorial persona. Madigan poignantly relates the passage to Bukowski’s own life: “Bukowski realizes that he has helped create a persona which determines the way people relate to him. His readers want him to perform like the characters he creates, regardless of his true identity. He is frustrated by the inability of readers to separate fact from fiction...” (“What Is Life” 458). To apply Madigan’s point to the Hollywood passage, Chinaski has been misidentified with his fictive alter-ego by the fans, and he cannot present his actual self without disappointing them.” (FRANKLIN, 2013, p. 57-58)

Para ilustrar essa frustração, o autor recorre a Chinaski, como demonstrado na passagem relatada por Nathan Franklin (2013): Chinaski, o personagem, também é escritor, e também criou um personagem que é confundido com ele mesmo pelos fãs.

Contradizendo a disposição explicitada na dedicatória de apresentar um “trabalho de ficção”, o enunciador logo em seguida procede a disponibilizar, antes do primeiro capítulo, a transcrição integral de um memorando oficial do serviço de correios dos EUA, preservando até mesmo a diagramação original do documento⁵¹, denotando assim uma preocupação com verossimilhança inesperada em uma obra apresentada como inteiramente fictícia, omitindo apenas a assinatura de quem repassou o documento, personagem que é introduzido ao enunciatário posteriormente com o nome de *Jonstone*, o principal antagonista do livro. O recurso a efeitos de realidade e de referente (BARROS, 2002, p. 59) é comum no romance. A parte V do livro é composta exclusivamente por comunicações oficiais dos correios, cada uma delas classificada como um capítulo à parte (BUKOWSKI, 2002b, p. 163-173).

O primeiro capítulo consiste na apresentação do narrador-protagonista relatando eventos que se passaram em uma data indeterminada, ao enquadrar a narrativa com a seguinte frase: “Tudo começou como um erro (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)⁵². O personagem, ainda sem nome, é apresentado como um sujeito avesso ao trabalho e de moralidade débil⁵³, semelhante ao tipo do pícaro⁵⁴. O aspecto confessional do primeiro capítulo fica evidente não só pelo uso da expressão “*tudo começou como um erro*”, mas pela oralidade evidenciada no fluxo de consciência do

⁵¹ A reprodução fotográfica do memorando 742 tal como foi inserido no romance está disponível no anexo deste trabalho.

⁵² “It began as a mistake.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)

⁵³ Evidenciado pelos temas da preguiça e da luxúria, respectivamente figurativizados pela representação do esforço despendido no trabalho como “hiking around at my leisure” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13) (“caminhar à toa no meu ritmo”), e pela descrição crua do corpo feminino (“her ass was big and her tits were big and that she was big in all the right places” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13) (“sua bunda era grande e suas tetas eram grandes e ela era grande nos lugares certos”).

⁵⁴ “(Sp *pícaro*, ‘rogue’) It tells the life of a knave or picaroon who is the servant of several masters. Through his experience this picaroon satirizes the society in which he lives. The picaresque novel originated in 16th c. Spain, the earliest example being the anonymous *Lazarillo de Tormes* (1553)” (CUDDON, 2013, p. 534). Trad.: “(Sp *pícaro*, ‘trapaceiro’) Conta a vida de um patife ou pilantra que é o servo de vários senhores. Através de sua experiência, este pilantra satiriza a sociedade em que ele vive. O romance picaresco originou-se no século XVI na Espanha, sendo o exemplo mais antigo o romance publicado anonimamente *Lazarillo de Tormes* (1553)” (CUDDON, 2013, p. 534)

protagonista, o qual faz referência explícita ao narratário⁵⁵ no 4.º parágrafo do romance:

Seu marido era um oficial em uma ilha distante e ela se sentia solitária, *you know*, e vivia sozinha em uma casinha de fundos.
— Que casinha? Eu perguntei.
Ela escreveu o endereço em um pedaço de papel. (BUKOWSKI, 2002b, p. 13, grifo do autor)⁵⁶ **(T.N.: todas as traduções, exceto quando explicitado em contrário, são de minha autoria⁵⁷)**

O narrador se posiciona como um contador de histórias que tem um público presente, ao interpelar o narratário com a expressão oral “*you know*” (“*você sabe*”), acentuada pela ausência do ponto de interrogação, ou seja, funcionando como um dispositivo retórico e não uma pergunta literal. A seguir, em discurso indireto, menciona que ela vivia “*sozinha numa pequena casa*”, e já parte para o discurso direto: “*Que casinha? Eu perguntei*”, criando ilusão de ação no texto.

Ainda no primeiro capítulo o mesmo recurso à oralidade é utilizado na expressão “*and I was lonely all right*” (“E eu estava sozinho tá okay”)⁵⁸, a qual parece indicar ser um uso da função fática, ao tentar manter a ligação com o interlocutor. O “*all right*” surge como uma justificativa para o ato que virá a seguir: infidelidade entre a mulher casada e o narrador-protagonista, o qual menciona que estava “*shacked*”, gíria em inglês comum para designar a relação de coabitação entre dois amantes sem previsão de oficialização, uma tradução aproximada seria o termo “amigado” ou “amasiado”. O protagonista também se refere à sua amásia como “*shackjob*”, a qual estaria constantemente fora de casa, ou seja, de antemão o narrador assume um tom apologético para justificar ter se tornado amante de uma mulher casada, ao minimizar a própria situação de coabitação. O “*all right*” neste contexto, em língua inglesa, adquire um tom apologético, como se preparasse de antemão o narratário,

⁵⁵ “The ‘narratee’ is not the reader but the kind of person who is addressed by the narrator.” (CUDDON, 2013, p. 590). Trad.: O ‘narratário’ não é o leitor, mas o tipo de pessoa que é abordada pelo narrador. (CUDDON, 2013, p. 590)

⁵⁶ “Her husband was an officer on an island far away and she got lonely, *you know*, and lived in this little house in back all by herself. ‘What little house?’ I asked. She wrote the address on a piece of paper.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)

⁵⁷ Procuramos preservar a abundância de polissíndetos do texto do autor, na tradução, sempre que possível, evitando a adição de vírgulas, preservando assim o ritmo de leitura do texto em inglês. Também devido às características de oralidade da escrita de Bukowski, a norma culta não foi aplicada em diversos trechos traduzidos, visando, em especial, a preservar a separação de orações do texto original.

⁵⁸ Nota-se também a ausência da vírgula obrigatória depois de “lonely”. O enunciador prioriza a geração de sentido em detrimento do rigor gramatical.

de forma a amenizar um possível julgamento negativo. De acordo com Fiorin (1995, p. 8):

[...] Argumentação é um mecanismo pelo qual o enunciador⁵⁹ busca persuadir o enunciatário a aceitar seu discurso, a acolher o simulacro de si mesmo que cria no ato de comunicação.

Em *Post Office* o “simulacro de si mesmo” é tornado auto-evidente pela escolha do escritor por contar a história através de um *author surrogate*⁶⁰, o que lhe garante maior liberdade para as descrições das contravenções do protagonista, liberdade que é contraposta ao trabalho nos Correios, o qual simboliza a esfera da dominação e da alienação. Outra marca de liberdade no plano de expressão consiste na flexibilidade gramatical, lexical e ortográfica: o narrador grafa “*Christmas*” como “*Xmas*”, rejeita o uso de vírgula obrigatória quando a sonoridade lhe é conveniente, faz uso de gírias como “*shackjob*” (amásia) e “*soup*” (superintendente), além de escrever em caixa alta como efeito humorístico ou para indicar que algum personagem está agitado, ou gritando.

⁵⁹ O ato de enunciar é delegado ao narrador: “Enquanto o enunciador é a instância pressuposta que produz o enunciado, o narrador, apresentando-se num segundo nível, é o “eu” projetado no interior do texto, fruto da criação do autor implícito. É uma delegação de voz levada a efeito pelo enunciador” (SILVA, 2005, p. 70).

⁶⁰ Presume-se que o “leitor ideal” saiba antecipadamente que Henry Chinaski é uma projeção do autor (ainda que ficcionalizada e relativamente autônoma), além de reconhecer o romance como autobiográfico.

3.1 A representação do trabalho como negação da vida

Henry Chinaski decide tentar ser carteiro substituto por acreditar que o trabalho é “fácil” e compatível com sua rotina de bebedeiras, no entanto, logo descobre que os carteiros regulares faltam ao emprego nos dias com maior carga de cartas ou quando chove muito, além de encontrar em Jonstone, seu chefe, um antagonista que impede o exercício da fruição que ele esperava no trabalho.

Ele é descrito como um “*bullneck*” — sujeito encorpado, em tradução literal: “pescoço de touro” — que só se veste de vermelho escuro: “Jonstone gostava de usar camisas vermelho escuro — o que significava perigo e sangue” (BUKOWSKI, 2002b, p. 13)⁶¹. Aqui, é notável como ele é caracterizado simultaneamente como um ser bovino que se veste com a cor característica do toureiro.

O personagem Jonstone é construído como um chefe sádico que intencionalmente fazia os funcionários substitutos iniciarem suas rotas de entrega de cartas com atraso, cobrando que elas fossem entregues em tempo hábil. Além de ser caracterizado como um homem com “pescoço de touro”. Frequentemente, suas falas são marcadas em caixa alta e com exclamações ao final, fustigando ordens, reclinado em sua cadeira giratória. Fica assim estabelecido um antagonismo claro entre os trabalhadores manuais e o gerenciamento burocrático e operacional: os carteiros estão constantemente em movimento, têm de usar uniforme (exceto pelos temporários) e seguir o código de conduta disposto no memorando 742, enquanto o chefe pode usar indumentária colorida, ser grialhão, grosseiro, arbitrário e trabalhar sentado.

Após três semanas no trabalho, Chinaski escreve um relatório de 30 páginas relatando os desmandos do superintendente e apresenta a denúncia ao *Federal Building*, instituição responsável pelas medidas disciplinares dos Correios. O seguinte diálogo transcorre:

— Você é um filho da puta espertinho, não é?
 — Eu gostaria que você não me xingasse, senhor!
 — Espertinho filho da puta, você é um daqueles filhos da puta com um vocabulário e você gosta de se exibir por aí!"
 Ele agitou meus papéis em minha direção. E gritou:

⁶¹ “Jonstone liked to wear dark-red shirts--that meant danger and blood” (BUKOWSKI, 2002b, p. 14)

— MR. JONSTONE É UM BOM HOMEM!
 — Não seja bobo. Ele é claramente um sádico, eu disse.
 — Há quanto tempo você está nos Correios?
 — 3 semanas.
 — MR. JONSTONE ESTÁ COM OS CORREIOS FAZ 30 ANOS!
 — O que *isso* tem a ver?
 — Eu disse, JONSTONE É UM BOM HOMEM!
 Eu acredito que o pobre sujeito realmente queria me matar. Ele e Jonstone devem ter dormido juntos.
 — Tudo bem, eu disse, Jonstone é um bom homem. Esqueça porra da coisa toda.
 Então saí e tirei o dia seguinte de folga. Sem pagamento, claro. (BUKOWSKI, 2002b, p. 15-16, grifo do autor)⁶²

Inúmeras situações absurdas do romance se fundamentam na exposição humorística das discrepâncias entre aparência e realidade, especialmente no ambiente de trabalho (HARRISON, 1994, p. 137). É difícil de imaginar funcionários dentro de uma estrutura burocrática rígida como o funcionalismo público interagindo de forma crua e com quebra de protocolo tão explícita, que inverte expectativas sociais, evitando a mera mimese das relações em sociedade, o que Paul Clements (2013, p. 25) chega a comparar a uma tradição “carnavalesca” presente em Bukowski:

O desprezo pelas pessoas que estão no poder, especialmente o chefe, capataz ou gerente no trabalho, é outro tema comum em seus escritos, em que o riso e a paródia não fazem qualquer exceção para classe ou privilégio. Ele documenta o desrespeito e a vulgaridade em sua narrativa, seja em brigas de rua, bebedeira excessiva ou violência e atos sexuais, tudo parte da tradição do carnavalesco que existe à beira das práticas sociais aceitáveis, indo além de suas muralhas éticas, suspensas no período do carnaval. Aqui, o realismo pode serpentear para o surrealismo e para um reino além da

⁶² ““You’re a wise son of a bitch, aren’t you?”

“I’d rather you didn’t curse me, sir!”

“Wise son of a bitch, you’re one of those sons of bitches with a vocabulary and you like to lay it around!”

He waved my papers at me. And screamed:

“MR. JONSTONE IS A FINE MAN!”

“Don’t be silly. He’s an obvious sadist,” I said.

“How long have you been in the Post Office?”

“3 weeks.”

“MR. JONSTONE HAS BEEN WITH THE POST OFFICE FOR 30 YEARS!”

“What does *that* have to do with it?”

“I said, MR. JONSTONE IS A FINE MAN!”

I believe the poor fellow actually wanted to kill me. He and Jonstone must have slept together.

“All right,” I said, “Jonstone is a fine man. Forget the whole fucking thing.” Then I walked out and took the next day off. Without pay, of course.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 15-16, grifo do autor).

ideologia. [...] Pode ser uma paródia burlesca e uma crítica descontente do padrão legitimado, de "dar risada" às custas daqueles que exercem o poder.⁶³

Ao perceber que não obterá apoio institucional ou de seus colegas de emprego⁶⁴, Chinaski desiste de recorrer às vias institucionais e inicia um trajeto de resistência ao regramento do trabalho. Passa a referir ao superintendente como "Stone" ("Pedra"), e recebe dele as piores rotas para entregas de cartas, passando a ser, com frequência, enviado de volta para casa, sem direito a pagamento. O superintendente reforça as práticas de assédio moral, sancionando-o negativamente por considerar que Chinaski rompeu com um contrato de fidúcia⁶⁵ ao denunciá-lo para a ouvidoria.

O apelido "Stone" aparece pela primeira vez no romance após a denúncia frustrada à ouvidoria: é quando Chinaski percebe que Jonstone será efetivamente uma "pedra" que impedirá sua intenção de trabalhar o mínimo possível, sem maiores aborrecimentos. Assim sendo, Chinaski está em situação de disjunção⁶⁶ com a liberdade (o não-trabalho), porém, precisa do trabalho para atingir seu objeto de desejo: a liberdade, a qual é representada pelas bebedeiras, amantes, corridas de cavalos, e a máquina de escrever.

O principal antagonista da primeira parte de *Post Office* é aquele que tem controle sobre a ordenação do trabalho. "Stone" é apresentado como sádico, injusto, afeito a favoritismos e hipócrita, contudo, ao mesmo tempo, como alguém que se sustenta no posto de gerência por décadas *porque obtém resultados*, à custa do tratamento de capataz que inflige aos subalternos:

⁶³ "Disdain for people in power, especially the boss, foreman or manager at work, is another common theme in his writing, where laughter and parody fail to make any exception for class or privilege. He documents disrespect and vulgarity in his narrative, whether fistfighting, excessive drinking or violent and sexual sexual acts, all part of the tradition of the carnivalesque which exists on the edge of the acceptable social practices, moving beyond its ethical ramparts, suspended for all to see in carnival time. Here realism may meander into surrealism beyond the real and into a realm beyond ideology. [...] It can be a burlesque parody and disgruntled criticism of the mainstream, of 'having a laugh' at the expense of those who exert power." (CLEMENTS, 2013, p. 25)

⁶⁴ "The subs themselves made Jonstone possible by obeying his impossible orders. I couldn't see how a man of such obvious cruelty could be allowed to have his position". (BUKOWSKI, 2002b, p. 15). Trad.: "Os substitutos tornavam o Jonstone possível ao obedecer as suas ordens impossíveis" (BUKOWSKI, 2002b, p. 15).

⁶⁵ Um contrato de fidúcia é um acordo não escrito, de confiança, pautado em expectativas sociais, contingente aos valores de uma comunidade.

⁶⁶ Entende-se por "disjunção" uma situação de separação que o personagem pretende sanar, ou seja, um desejo ainda não satisfeito.

[Jonstone] é parte de uma hierarquia técnica que tem mostrado uma dedicação especial em fazer cumprir os tempos previamente cronometrados de produção. (ROVIRA, 2010, p. 162)⁶⁷

Deste modo, o enunciador consolida a representação da instituição do trabalho como desumanizante, uma atividade que posiciona resultados — como os obtidos por Stone — acima do bem-estar humano, o que deveria, segundo a exposição do narrador-protagonista, ser sua razão de existir⁶⁸: trabalhar apenas o suficiente para fruir a vida. Embora este argumento não seja feito de forma explícita, é um valor que se depreende da postura que o anti-herói tem com relação ao trabalho: mínimo esforço para máxima gratificação.

O texto se funda na oposição *liberdade vs. dominação* e, narrativamente, o gerenciamento do trabalho, personificado por Stone, é a “pedra” que dificulta a busca da liberdade (o não-trabalho). As punições mais severas acometem aos bons funcionários ou àqueles que são percebidos socialmente como tais.

A valorização da liberdade como positiva se reflete no próprio estilo do enunciador: minimalista, ele não se prende às convenções do cânone, constrói capítulos como *sketches* e faz uso de um *author surrogate* de modo a produzir romance autobiográfico sem precisar se preocupar com o que é “realidade”, o que aconteceu de fato, ou o que é ficcionalizado, brincando, ao contrário, com a liberdade que esta indeterminação lhe garante, nas palavras de Paul Clements (2013, p. 45):

[...] sua *persona* narrativa e *alter ego* Henry "Hank" Chinaski. [...] Esta *persona* narrativa pode permitir uma distância entre autor e narrador, permitindo que ele tenha uma margem de liberdade para distorcer eventos reais além dos fatos.⁶⁹

Os indícios da relativa autonomia do mundo ficcional com relação ao referente são evidentes em *Post Office*, pois, no romance, os personagens que seguem as

⁶⁷ “[Jonstone] forma parte de esa jerarquía técnica que ha mostrado su especial diligencia en hacer cumplir los tiempos previamente cronometrados de producción” (ROVIRA, 2010, p. 162)

⁶⁸ Metaforicamente a categoria da alienação pode ser elaborada com relação ao objeto-modal e o objeto-valor: o trabalho não-alienado é aquele que traz fruição para quem o executa, pois é visto como um fim em si mesmo, por trazer realização, prazer, e não se opor à vida; Já o trabalho que se realiza para viver *a posteriori* é um objeto-modal, e este é representado disforicamente no romance.

⁶⁹ “[...] his narrative persona and alter ego Henry ‘Hank’ Chinaski. [...] This narrative persona can permit some distance between author and narrator, allowing him to have a margin of freedom to distort real events beyond fact.” (CLEMENTS, 2013, p. 45)

regras do mundo do trabalho são *punidos* em alguma medida⁷⁰, em contraposição ao “mundo do trabalho real”, que costuma recompensar à subserviência e o respeito às regras. No mundo ficcional criado por Bukowski, ainda que os “hereges” às vezes paguem por sua desobediência aos ditames da religião capitalista, eles são premiados com liberdade, bem de valor maior, diretamente oposto ao aprisionamento quase literal do trabalho e das obrigações que o acompanham: hipoteca, prestações de veículo, família, crédito⁷¹.

Após as inúmeras desventuras vivenciadas pelo carteiro, o narrador introduz o personagem Matthew Battles, carteiro predileto do superintendente, e *foil*⁷² do protagonista:

Seus sapatos realmente brilhavam e nenhuma de suas roupas parecia ter sido lavada nem sequer uma vez. Assim que uma camisa ou um par de calças ficavam um pouco sujas, ele jogava fora. O Stone frequentemente exclamava quando Matthew passava: — Olhem *aí* um carteiro de verdade! E Stone queria dizer isso mesmo. Seus olhos quase brilhavam de amor. E Matthew ficava de pé ao lado da sua caixa, aprumado e limpo, penteado e bem dormido, sapatos brilhando vitoriosamente e ele lançava aquelas cartas para dentro da caixa com alegria. — Você é um carteiro de verdade, Matthew! — Obrigado, Sr. Jonstone! (BUKOWSKI, 2002b, p. 31-32, grifo do autor)⁷³

⁷⁰ A personagem Betty, por exemplo, ao estabelecer uma sequência de três empregos, passa a beber tanto que morre em decorrência de complicações de alcoolismo. (BUKOWSKI, 2002b, p. 93 e p. 109).

⁷¹ “The packing lists were never wrong probably because the guy at the other end was too frightened for his job to be careless. Usually he is on the seventh of thirty-six payments for his new car, his wife is taking a ceramics class on Monday night, the interest on his mortgage is eating him alive, and each one of his five kids drinks a quart of milk a day” (BUKOWSKI, 2002a, p. 132). Trad.: “As listagens de empacotamento nunca estavam erradas provavelmente porque o cara do outro lado tinha tanto medo de ser demitido que era cuidadoso. Normalmente ele está no sétimo dos trinta e seis pagamentos de um carro novo, sua esposa está fazendo aula de cerâmica na noite de Segunda-feira, os juros da prestação da casa estão comendo ele vivo, e cada um dos seus cinco filhos bebe um litro de leite por dia” (BUKOWSKI, 2002a, p. 132).

⁷² O *foil* é um personagem subsidiário que reforça as características positivas ou construídas como positivas do protagonista dentro do sistema de valores do texto, servindo de contraste ao herói. Definição completa disponível em: <http://archive.is/9kxjD> (Acessado em 25/03/18).

⁷³ “His shoes really shined and none of his clothing appeared to have ever been laundered even once. Once a shirt or a pair of pants became the least bit soiled he threw them away.

The Stone often said to us as Matthew walked by:

"Now, *there* goes a carrier!"

And The Stone meant it. His eyes damn near shimmered with love.

And Matthew would stand at his case, erect and clean, scrubbed and well-slept, shoes gleaming victoriously, and he would fan those letters into the case with joy.

"You're a real carrier, Matthew!"

"Thank you, Mr. Jonstone!" (BUKOWSKI, 2002b, p. 31-32, grifo do autor)

Matthew Battles é o contrário de Chinaski: não aparecia no trabalho com roupas amassadas ou velhas; por sua vez, Chinaski sequer comprava roupas, por priorizar gastos com a boemia. Matthew aparecia no trabalho após noites bem dormidas, enquanto Chinaski frequentemente virava as noites bebendo e ia trabalhar de ressaca. Matthew é cortês com o chefe e lhe chama de “Mister Jonstone”, enquanto o anti-herói se dirige ao chefe através de um apelido, e, além disso, Matthew demonstrava alegria no trabalho, já o protagonista via o trabalho como negação da vida.

Depois da apresentação do “funcionário modelo” e subserviente ao trabalho, é revelado que Matthew Battles furtava dos correios, abrindo as correspondências com doações para o templo religioso “Nekalayla”. O carteiro modelo é imediatamente demitido, o que causa embaraço em Stone. Ciente da vergonha do chefe, Chinaski decide interpelá-lo sobre o paradeiro de seu subalterno favorito:

— Sr. Jonstone?
 — Sim, Chinaski?
 — Onde o Matthew tá hoje? Doente?
 Stone baixou a cabeça. Ele olhou para o papel em sua mão e fingiu continuar lendo. Voltei e sentei-me.
 Às 7 da manhã, Stone apareceu:
 — Não há nada para você hoje, Chinaski. (BUKOWSKI, 2002b, p. 33)⁷⁴

Chinaski, no momento da provocação, voltou a chamá-lo de “Jonstone”, complementado do irônico “Mr.”, imitando assim, de forma farsesca, a cortesia de Matthew Battles. A retaliação do superintendente é imediata: não oferece nenhuma rota de entrega de cartas para Chinaski, cortando assim o salário do dia do carteiro e mandando-o de volta para casa. A expressão “*the Stone turned*” (em tradução literal: “a pedra virou”), que precede a sentença, é uma brincadeira com a

⁷⁴ ““Mr. Jonstone?”

“Yes, Chinaski?”

“Where’s Matthew today? Sick?”

The Stone’s head dropped. He looked at the paper in his hand and pretended to continue reading it. I walked back and sat down.

At 7 a.m. The Stone turned:

“There’s nothing for you today, Chinaski””. (BUKOWSKI, 2002b, p. 33)

expressão em inglês “*to leave no stone unturned*”⁷⁵, e demonstra, de forma sutil, a destreza do chefe em importunar aos seus subalternos.

A breve narrativa de ascensão e queda de Matthew Battles se insere no eixo de punição àqueles que aquiescem à dominação do mundo do trabalho. Ainda que Matthew furtasse o conteúdo das cartas de doações, na superfície era o carteiro exemplar, admirado pelo chefe e que executava suas funções com entusiasmo. No universo do romance, a subserviência de Matthews resulta no desprezo de Chinaski, e não sua falta de decoro com o funcionalismo público: Chinaski não tem pudores de furtar do trabalho, ou de esconder companheiros que subtraem dos empregadores⁷⁶ (característica que fica mais evidente em *Factotum*), mas a aquiescência à chefia é o verdadeiro alvo de seu desprezo.

George Greene, personagem que é introduzido no capítulo 16, passa por trajeto narrativo semelhante. Assim é a descrição inicial do personagem:

[...] por anos ele foi simplesmente chamado G.G. e depois de um tempo ele tinha cara de G.G. Ele era carteiro desde os vinte e poucos anos e agora estava com quase setenta anos. Sua voz se foi. Ele não falava. Ele coaxava. E quando ele coaxava, ele não dizia muito. Ele não era nem apreciado, e nem odiado. Ele apenas estava lá. Seu rosto tinha enrugado em linhas estranhas e montes de carne pouco atraente. Nenhuma luz irradiava de seu rosto. Ele era apenas um velho camarada durão que tinha feito o seu trabalho: G.G. Os olhos pareciam pedaços de argila foscas socados na órbita dos olhos. (BUKOWSKI, 2002b, p. 42)⁷⁷

G.G. não é um funcionário exemplar como Matthew Battles, mas sim o carteiro sênior que conseguiu suportar as agruras do trabalho por décadas de forma resignada. Ele termina por ser acusado — injustamente — de abuso sexual de menores, desaparece do trabalho e nunca mais é avistado, presumivelmente

⁷⁵ A expressão significa, na cultura dos falantes de língua inglesa, “tentar de tudo” ou “revirar tudo até encontrar”. A expressão “não deixar pedra sobre pedra”, por vezes erroneamente usada como tradução da expressão em inglês, tem sentido diverso da variedade em inglês: significa “destruir completamente”, caracterizando um assim um “falso cognato”.

⁷⁶ Sobre os cinzeiros dos Correios, Chinaski descreve com naturalidade os furtos: “They were nice. And said PROPERTY OF THE UNITED STATES GOVERNMENT. The clerks stole most of them.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 184). “Eles eram bonitos. E vinha escrito PROPRIEDADE DO GOVERNO DOS ESTADOS UNIDOS. Os funcionários roubavam quase todos eles.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 184).

⁷⁷ “[...] for years he was simply called G.G. and after a while he looked like G.G. He had been a carrier since his early twenties and now he was in his late sixties. His voice was gone. He didn't speak. He croaked. And when he croaked, he didn't say much. He was neither liked nor disliked. He was just there. His face had wrinkled into strange runs and mounds of unattractive flesh. No light shone from his face. He was just a hard old crony who had done his job: G.G. The eyes looked like dull bits of clay dropped into the eye sockets.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 42)

demitido, aprisionado ou foragido. Esta punição aos aquiescentes é característica de uma narrativa que subverte o sistema axiológico de seu tempo, como bem notou Fiorin (1995, p. 5):

A sanção pragmática pode ou não ocorrer. Pode ser um prêmio ou um castigo. Na chamada narrativa conservadora, porque tem a finalidade de reiterar os valores colocados na fase da manipulação, os bons são premiados e os maus castigados. Já numa novela como *Justine*, de Sade, *cada vez que a personagem age segundo os ditames da moral cristã, recebe um castigo*. (grifo nosso)

Post Office caracteriza-se por punir àqueles que se rendem ao trabalho dentro do sistema axiológico da sociedade americana na Idade de Ouro do Capitalismo (escrito em 1971, narra eventos de fins dos anos 50 e da década de 60), sistema de valores que é proveniente da ética protestante do capitalismo, tornada em profana pela consolidação do capitalismo como religião (BENJAMIN, 2011, p. 1). Agamben (2012b, p. 1), reflete sobre o fragmento de Walter Benjamin, “Capitalismo como Religião”, ao afirmar que “ela [a religião capitalista] celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro”⁷⁸; Isto é, não há como não notar a simetria entre esta asserção e o cerne (des)motivacional do anti-herói Chinaski, o qual é o herege que abnega simultaneamente a liturgia e o objeto desta religião⁷⁹, inadvertidamente se aproximando da “ética católica” e sua aversão ao espírito do capitalismo:

Weber insinua a existência de uma aversão, ou rejeição, básica e irreconciliável, ao espírito do capitalismo, por parte da Igreja Católica (e provavelmente também por parte de algumas denominações protestantes). Poderíamos falar de uma espécie de antipatia cultural — no sentido antigo, alquímico da palavra, “de falta de afinidade entre duas substâncias”. Em outras palavras, temo aqui uma exata inversão da afinidade eletiva [*Wahlverwandschaft*] com a ética protestante (algumas formas dela) e o espírito do capitalismo: haveria assim, entre a ética católica e o capitalismo, uma espécie de afinidade negativa. (LÖWY, 2016, p. 58)

O narrador-protagonista, embora sofra as consequências de sua resistência sem ressalvas à dominação do trabalho, é premiado no fim do romance com a

⁷⁸ “Essa celebra un culto ininterrotto la cui liturgia è il lavoro e il cui oggetto è il denaro” (AGAMBEN, 2012b, p. 1)

⁷⁹ “Brewer writes that “*Post Office* presents an American class system in which the ethical base, *the god*, is unmistakably money.” (BREWER *apud* FRANKLIN, 2013, p. 37, grifo nosso)

publicação de seu livro: “Ao acordar era de manhã e eu ainda estava vivo. Talvez eu escreva um romance, pensei. E foi o que eu fiz.” (BUKOWSKI, 2002, p. 196)⁸⁰.

A primeira parte do romance finda com o protagonista pedindo demissão do serviço de correios dos EUA alguns dias após ter sido efetivado no cargo. A partir de então, o conflito entre subalterno e superintendente transcorre metonimicamente⁸¹ a partir de uma disputa aparentemente pueril: a proibição (oficializada por memorando) de colocar o boné de carteiro sobre a pilha de cartas. Chinaski persiste em manter o antigo hábito de não guardar o boné no armário, o que lhe rende uma série de advertências por escrito, as quais ele simplesmente joga fora. Para Chinaski, a estabilidade no funcionalismo significava abdicar ainda mais das escassas liberdades que conseguia manter quando era apenas um carteiro substituto: antes, antagonizar o superintendente lhe rendia folgas não remuneradas, porém, como carteiro regular, ele passava a ter mais a perder, o que o conduz à demissão voluntária. A isotopia temática é mantida pela resistência ao trabalho como elemento definidor da existência social do indivíduo: o trabalho deve servir aos seres humanos, não de eles servir-se. Para conseguir tal objetivo, Chinaski decide viver sem ter muito a perder.

⁸⁰ “In the morning it was the morning and I was still alive. Maybe I’ll write a novel, I thought. And then I did”. (BUKOWSKI, 2002, p. 196)

⁸¹ O abandono da metáfora (presente frequentemente na poesia dos anos 50 e 60 do autor), vista como totalizante por unificar fenômenos diversos (ABRAMS *apud* HARRISON, 1994, p. 21), harmonizaria com a ambição do enunciador de denotar a fragmentação de classe em seus escritos, resultando no favorecimento da metonímia, a qual explicitaria tais cisões (HARRISON, 1994, p. 21).

3.2 A intermissão da temporalidade do interior americano no trajeto do anti-herói

Após seu pedido de demissão, Chinaski é agraciado por uma sequência de vitórias nas apostas em corridas de cavalos: se dá ao luxo de acordar às 10h30min da manhã, tomar um café da manhã sem pressa, “had a leisurely cup of coffee” — “tomou uma xícara de café desapressada” — (BUKOWSKI, 2002b, p. 53), marcando assim seu reencontro com a fruição. Às 13h00min o anti-herói iniciava sua jornada de apostas, voltando a tempo de receber Betty, sua parceira, na volta do seu trabalho como datilógrafa.

É notório que, a despeito de sua condição de desempregado, Chinaski mantém uma rotina regular e *demarcada pelo relógio*, o instrumento característico da marcação do tempo que se tornou hegemônica no capitalismo industrial⁸², isto é, ainda que o protagonista, momentaneamente, se veja livre da regulação do tempo laboral, semelhante percepção do tempo não o abandona, continuando a mediar seu período de não-trabalho.

Betty, contudo, logo se separa dele, afirmando que sente vergonha pelo fato de Chinaski não trabalhar: “— Eu apenas não quero todas essas pessoas achando

⁸² “Despite their diversity, all industrial time practices depend on time first being created to human design, that is, as abstract decontextualized and quantifiable clock-time. Built on the foundations of clock-time a time economy could flourish and the connection between time and money be established. Time could become commodified, compressed and controlled. These economic practices could then be globalised and imposed as the norm the world over the process of fusion between clock-time and capitalist social relations. Capitalist practices of value formation and appropriation display a tendency to alienate and subsume the concrete temporalities of material and human (re)productive practices under one hegemonic form, abstract clock-time. This tendency has been accompanied by the temporal alienation of a number of practices other than labour-time itself, to varying degrees. Capital tends to absorb concrete social temporalities into abstract clock-time, as it seeks to integrate them into its logic of valorization” (MARTINEAU, 2015, p. 107-108) “Apesar de sua diversidade, todas as práticas de tempo industrial dependem do tempo criado em primeiro lugar por invenção humana, isto é, como um tempo-cronometrado descontextualizado e quantificável abstrato. Construído sobre as fundações do tempo-cronometrado, uma economia de tempo pode florescer e a conexão entre tempo e dinheiro ser estabelecida. O tempo pode ser mercantilizado, comprimido e controlado. Essas práticas econômicas poderiam então ser globalizadas e impostas como norma ao mundo sobre o processo de fusão entre o tempo-cronometrado e as relações sociais capitalistas. As práticas capitalistas de formação e apropriação de valor mostram uma tendência a alienar e subsumir as temporalidades concretas das práticas (re)produtivas materiais e humanas sob uma forma hegemônica, o tempo-cronometrado abstrato. Essa tendência foi acompanhada pela alienação temporal de várias outras práticas além do próprio tempo de trabalho, em graus variados. O capital tende a converter temporalidades sociais concretas em tempo-cronometrado abstrato, à medida que busca integrá-las em sua lógica de valorização” (MARTINEAU, 2015, p. 107-108).

que eu sustento você. Todos os vizinhos...” (BUKOWSKI, 2002b, p. 54)⁸³. Semelhante evento poderia ser considerado uma “punição” pelo abandono do trabalho, no entanto, sem maiores delongas, no capítulo seguinte Chinaski já se vê envolvido com outra parceira, Joyce, herdeira de um homem de negócios rico do Texas, mencionada no livro como uma ninfomaníaca, com a qual ele vai morar na cidade descrita por especialistas nos EUA como “a última cidade que um inimigo iria atacar com uma bomba atômica” (BUKOWSKI, 2002b, p. 56).

Na pequena cidade, Chinaski recebe como chofer incumbido de lhe apresentar a cidade um homem com nanismo (pejorativamente referido no romance como *midget*), o qual também sofre de tiques nervosos que constantemente quase bate o carro. Com isso, fica evidente que naquele recanto dos EUA as regras de eficiência do capitalismo industrial americano são desconsideradas: o “anão” seria, presumivelmente, o último indivíduo a se considerar para a função de dirigir um veículo pelas ruas da cidade, visto que ele perdia o controle do carro frequentemente, quase causando colisões com seus tremores incontroláveis. Contudo, naquele vilarejo, as regras do capitalismo parecem como que suspensas. Novamente, as constrações do universo ficcional se impõem sobre a mimese do realismo, pois, não só é permitido dirigir ao “anão” com problemas de coordenação motora, como ele é casado com a mulher mais bonita da cidade, e *admira* a Chinaski por considerá-lo “um filho da puta”⁸⁴, denotando valores que aparecem de ponta cabeça.

A cidadezinha texana é apresentada como um espaço que se opõe ao regramento racional de Los Angeles, nela, Chinaski desafia com sucesso ao valentão da cidade, o avô de sua esposa o presenteia com um carro novo — apesar de ele não fazer nada para “merecer” o presente —, e o médico da cidade estava constantemente drogado⁸⁵. A cidade é representada, assim, como um oásis no qual o regramento do capitalismo é às avessas, pois, o princípio de desempenho não é a força motriz das relações sociais, visto que o *hustler* (malandro) Chinaski é bem recebido por todos, a despeito de lá ter chegado com 75 centavos no bolso,

⁸³ “I just don’t want all these people thinking I am supporting you. All the neighbors...” (BUKOWSKI, 2002b, p. 54)

⁸⁴ “He admired me. He thought I was a son of a bitch” (BUKOWSKI, 2002b, p. 57). “Ele me admirava. Ele achava que eu era um filho da puta” (BUKOWSKI, 2002b, p. 57)

⁸⁵ “I met the town doctor in the street. I liked him. He was always high on drugs” (BUKOWSKI, 2002b, p. 61). “Eu encontrei o médico da cidade na rua. Eu gostei dele. Ele estava sempre drogado” (BUKOWSKI, 2002b, p. 61).

desempregado e sem qualquer disposição para reverter essa condição (BUKOWSKI, 2002b, p. 56).

Nos três capítulos que tratam deste recanto do Texas, atipicamente, o tempo não é demarcado de forma precisa, com exceção de duas passagens que se referem a sexo, em contraste com a maior parte das menções às horas no restante do romance, normalmente em um contexto laboral. Esta relativa omissão é significativa, pois todo o romance é permeado pela tensão entre o tempo do trabalho, rigidamente regulado e marcado pelo relógio, e o tempo da vida do protagonista, uma “experiência fictícia do tempo”:

[...] uma nova noção, a de experiência fictícia do tempo, tal como é feita pelos próprios personagens fictícios da narrativa. Essa experiência fictícia pertence a uma outra dimensão da obra literária que não a que consideramos aqui, ou seja, seu poder de projetar um mundo. É nesse mundo projetado que habitam personagens que nele fazem uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles, mas que nem por isso deixam de ter um mundo como horizonte. (RICOEUR, 2010a, p. 131)

Para Chinaski, escapar ao trabalho não é apenas questão de princípio, mas trata-se de não abdicar da gratificação imediata em prol de viver apenas no futuro. Abdicar do prazer imediato para usufruir futuramente, para Chinaski, é sinônimo de uma existência aprisionada pela ascese do trabalho. Dentre outras passagens que denotam a associação com encarceramento, se destaca a descrição da regulação do tempo pelos supervisores nos Correios:

Conversas proibidas. Duas pausas de 10 minutos em 8 horas. Eles registravam a hora que você saía e quando você voltava. Se você ficasse por 12 ou 13 minutos, você era advertido por isso. (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)⁸⁶

Assim, a postura *carefree* (despreocupada) do protagonista é evidenciada pela redução das marcas constritivas do tempo do relógio no texto, Chinaski concebe, deste modo, um espaço no interior americano que parece ser uma sobreposição do passado sobre o presente, e notadamente tem preferência por essa área de exceção, na qual a temporalidade regida pelo relógio é interrompida.

⁸⁶ “No talking allowed. Two 10 minute breaks in eight hours. They wrote down the time when you left and the time when you came back. If you stayed 12 or 13 minutes, you heard about it.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)

Ao retornar para Los Angeles, Chinaski consegue seu terceiro emprego, em uma loja de artigos de arte na qual se trabalha, efetivamente, apenas um par de horas por dia⁸⁷. Excepcionalmente, Chinaski consegue misturar atividades de fruição com o trabalho: escuta ao rádio, constrói móveis com contraplacado (madeira compensada) para si mesmo, lê revista de corridas de cavalos, caminha até a cafeteria fora do local de trabalho, sem correr qualquer risco de demissão (BUKOWSKI, 2002b, p. 62-63). Assim como a cidadezinha, o espaço da arte parece existir sob um regime de exceção, sem as agruras derivadas do princípio de desempenho.

Não obstante as benesses do trabalho na loja de apetrechos artísticos, Chinaski sente-se compelido a buscar uma alternativa que lhe ofereça remuneração mais substancial. Vê-se, novamente, participando da seleção para funcionário dos Correios, desta vez como atendente, e não carteiro. Toda a transição é narrada como fora do controle do protagonista, como que à deriva de forças maiores que ele e, em retrospecto, o narrador se refere a como se enganou com relação à temporariedade do trabalho: “Mal sabia quão longo aquele almoço seria” (BUKOWSKI, 2002b, p. 66)⁸⁸.

Novamente, a marcação do tempo passa a se dar de forma cronometrada: as referências aos minutos e à passagem do tempo se tornam frequentes, em contraste ao período anterior, no interior do Texas. A tensão entre o tempo despendido no trabalho e o tempo efetivo de vida é evidenciada pela preocupação do protagonista com conseguir reservar 45 minutos para ir ao zoológico com a esposa, ou até a praia, a um Museu de Arte, e até mesmo para ter amigos e gargalhar juntos, o que o leva a afirmar que “Esse jeito de viver é igual à vida de todo mundo: está nos matando” (BUKOWSKI, 2002b, p. 74)⁸⁹.

O *leitmotiv*⁹⁰ da oposição entre trabalho e vida permeia o retorno do protagonista aos Correios, assim como a hostilidade à regulação da vida

⁸⁷ “There was only an hour or two of work a day”. (BUKOWSKI, 2002b, p. 62) “Tinha apenas uma hora ou duas de trabalho por dia” (BUKOWSKI, 2002b, p. 62).

⁸⁸ “Little did I know how long that lunch would be.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 66)

⁸⁹ “This kind of life is like everybody else’s kind of life: it’s killing us.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 74)

⁹⁰ “Thomas Mann used it as a literary term to denote a recurrent theme (q.v.) or unit. It is occasionally used as a literary term in the same sense that Mann intended, and also in a broader sense to refer to an author’s favourite themes.” (CUDDON, 2013, p. 392). Trad.: “Thomas Mann usou-o como um termo literário para denotar um tema recorrente (q.v.) ou unidade. É ocasionalmente usado como um termo literário no mesmo sentido que Mann pretendia, e também em um sentido mais amplo para se referir aos temas favoritos de um autor.” (CUDDON, 2013, p. 392).

(compreendida como o período inalienado de existência) pelo gerenciamento laboral que, naquele momento, anos depois de sua primeira passagem pelos Correios, estendeu a amplitude do controle sobre os funcionários para fora do local e horário de trabalho, o que é evidenciado pela exigência do supervisor com relação à aparência física: afirma que todos serão avaliados de acordo com aparência, com peso idêntico à produção, e ordena que os servidores tomem banho todos os dias (BUKOWSKI, 2002b, p. 75).

As notas do narrador com relação à “moralização” do ambiente de trabalho parecem apontar para o fenômeno da dessacralização do controle da vida social: antes a encargo das mais diversas denominações religiosas, se tornou atribuição do mundo do trabalho, e se, no passado, as determinações com relação à higiene (banho, barba, corte de cabelo) cabiam ao sacerdócio, com a secularização, ou “desdivinização” (RICOEUR, 1977, p. 144), passaram a não mais se justificar com base na determinação divina, mas no critério de eficiência e de racionalização, visando maior produtividade. A administração científica de Frederick Winslow Taylor (TAYLOR, 1911), portanto, no romance, é apresentada como a ideologia que permeia as relações dos personagens com a vida, não diferente da concepção de Habermas, parafraseado por Ricoeur (1977, p. 143):

[...] qual é a ideologia do tempo presente? Sua resposta é semelhante à de Herbert Marcuse e à de Jacques Ellul: é a ideologia científico-tecnológica. [...] A sociedade industrial moderna, segundo Habermas, substituiu as legitimações tradicionais e as crenças de base utilizadas como justificação do poder por uma ideologia da ciência e da tecnologia.

Para Chinaski, a presença da “administração científica” na vida cotidiana, tanto em horário de trabalho como de fruição, é uma constante. O protagonista descreve as exigências por produtividade da “administração científica” do trabalho em detalhes:

Nossos 30 minutos agora eram dedicados ao treinamento do esquema. Eles nos deram um baralho de cartas para aprender e colocar dentro das nossas caixas. Para passar no esquema você tinha que jogar 100 cartas em oito minutos ou menos com pelo menos 95% de precisão. Você tinha três chances para passar, e se

você falhasse na terceira vez, eles te mandavam embora. (BUKOWSKI, 2002b, p. 78)⁹¹

Essa crítica se fundamenta na exposição do narrador das contradições da regulação do labor, cuja pretensa racionalidade esconde uma profunda irracionalidade que subsume o ser humano às necessidades da burocracia do desempenho, a qual faz juízos qualitativos com base em critérios quantitativos:

[...] *tudo o que pode ser quantificado* (número de letras ordenadas, artigos publicados, reclamantes entrevistados) é então usado como base de decisões que também *implicam um julgamento sobre a qualidade*. (HARRISON, 1994, p. 136, grifo nosso)⁹²

O pecado, neste cenário, é substituído pela secular “inabilidade de atingir metas”, uma falta não menos grave, com o agravo da punição acontecer no plano terreno: se o pecador, na ordem da crença, penava no além-mundo, no mundo regido pela ideologia científico-tecnológica, ao contrário, a retribuição é imediata, resultando em demissão, ou seja, não só o plano do divino foi secularizado, mas também o sistema penal imaterial dantesco se torna sincrônico ao “pecado” em si, resultando em um paralelismo semelhante à concomitância da extração de valor no capitalismo com o processo de produção, algo inédito na história da humanidade, como explicou Martineau (2015, p. 105):

Por ter acesso a seus meios de produção, os camponeses da Europa medieval não eram explorados por meios puramente 'econômicos', mas sim por um aparato de meios militares, políticos, legais ou religiosos. A apropriação ocorria, por assim dizer, *após* o fato, *após* a efetiva produção de excedente. O *momento de apropriação* não correspondia ao *momento de produção*, a apropriação não era 'econômica' como seria no capitalismo. O processo de produção propriamente dito e o tempo das práticas de trabalho em si permaneceram, em grau significativo, como um assunto que cabia ao camponês ou do artesão. O processo de trabalho foi predicado ao longo das linhas de um tempo concreto de tarefas e de processos socialmente mediados da natureza, como foi expresso, por exemplo, nas formas culturais do realismo grotesco. Isso não significa que o trabalho em si não foi alienado: foi. Mas o trabalho e o tempo

⁹¹ “Our 30 minutes was now devoted to scheme training. They gave us each a deck of cards to learn and stick into our cases. To pass the scheme you had to throw 100 cards in eight minutes or less with at least 95 percent accuracy. You were given three chances to pass, and if you failed the third time, they let you go.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 78)

⁹² “[...] *anything that can be quantified* (number of letters sorted, articles published, claimants interviewed) is then used as the basis of decisions that also *imply a judgment on quality*.” (HARRISON, 1994, p. 136, grifo nosso)

alienado não eram *fundidos*, como eles seriam no capitalismo. (grifo do autor)⁹³

Se no regimento da crença sobre a ordenação do cotidiano, etapa anterior à hegemonia da administração científica, a punição divina aos desajustados era *post mortem*, a extração de valor também acontecia *a posteriori*, enquanto no modo de produção capitalista, ocorre a fusão imediatista entre produção e extração de valor, a qual implica em, também, imediata punição pela sua não realização (a não-extração), que é a negação do princípio de desempenho tal qual desenvolvido por Marcuse.

⁹³ “Having access to their means of production, the peasants of medieval Europe were not exploited by purely ‘economic’ means, but rather by an apparatus of military, political, legal or religious means. The appropriation occurred, so to speak, *after* the fact, *after* the actual production of the surplus. The *moment of appropriation* did not correspond to the *moment of production*, appropriation was not ‘economic’ as it would become under capitalism. The actual production process, and the time of the labouring practices itself remained, to a significant degree, a peasant, or craftsman’s matter. The labour process was predicated along the lines of a concrete time of tasks and of socially mediated processes of nature, as expressed, for example, in the cultural forms of grotesque realism. This does not mean that labour itself was not alienated: it was. But labour and alienated time were not *fused*, as they were about to become under capitalism.” (MARTINEAU, 2015, p. 105, grifo do autor)

3.3 O trajeto do autoritarismo para o totalitarismo

Radu Cinpoes (2010, p. 70) em seu livro *Nationalism and Identity in Romania - A History of Extreme Politics from the Birth of the State to EU Accession* (2010) propõe a seguinte distinção entre autoritarismo e totalitarismo:

Existem diferenças fundamentais entre autoritarismo e totalitarismo, não apenas em termos do nível de controle (embora este seja o mais óbvio); elas vão mais fundo que isso. O autoritarismo envolve poder que é aceito e respeitado até certo ponto, adquirindo assim um senso de legitimidade. O estado autoritário mantém uma certa distinção entre estado e sociedade. Só se preocupa com o poder político e, desde que isso não seja contestado, dá à sociedade certo grau de liberdade. O *totalitarismo*, por outro lado, invade a vida privada e a asfixia.” (grifo nosso)⁹⁴

Ou seja, a distinção fundamental proposta por Cinpoes (2010) consiste na invasão da vida privada e sua consequente “asfixia”: o totalitarismo é uma forma específica de autoritarismo, que não se satisfaz apenas com o respeito à hierarquia na esfera pública, mas demanda certo padrão de comportamento que envolve a totalidade da vida dos indivíduos. Esta definição de totalitarismo também é desenvolvida por Sergio Salomé Silva (2010, p. 122-123):

De todo modo, antes de explicar a expressão (dolorosa) “totalitarismo democrático”, cabe explicar como é aqui usada a noção (muitas vezes, controversa) de totalitarismo. Para começar, com este palavrão tento nomear um sistema social (não um sistema político). O termo totalitário está associado ao controle sobre toda a vida da população. Na verdade, totalitarismo é simplesmente isso: um sistema social caracterizado pelo controle de toda a vida da população. Uma definição simples e fácil de entender, desde que não seja confundida com um controle total sobre a vida da população. O que define o totalitarismo não é o controle total da vida, mas o controle sobre todos os aspectos da vida.

Para Silva (2010, p. 129), esse “totalitarismo democrático” pode ser definido como o *American Way of Life*, ou seja, mais do que parte de um aparato político

⁹⁴ “There are fundamental differences between authoritarianism and totalitarianism, not only in terms of the level of control (although this one is the most obvious one); they go deeper than that. Authoritarianism involves power that is accepted and respected to a certain degree, thus acquiring a sense of legitimacy. The authoritarian state maintains a certain distinction between state and society. It is only concerned with political power and as long as that is not contested it gives society a certain degree of liberty. *Totalitarianism*, on the other hand, invades private life and asphyxiates it. (CINPOES, 2010, p. 70, grifo nosso)”

apenas, Silva (2010) propõe o totalitarismo como um modo de vida, o qual não é antitético à democracia. Este é também o argumento subjacente que se depreende da leitura de *Post Office*: o controle do trabalho sobre todas as facetas da vida do protagonista não acontece bruscamente, ele não é lançado em um campo de trabalhos forçados, ou coagido a trabalhar por decreto de figuras de autoridade, mas é envolvido paulatinamente por práticas discursivas que o impelem a abdicar do controle sobre seu trajeto de vida, em troca do “Sonho Americano”:

As relações capitalistas que envolvem Chinaski são abrangentes em suas promessas paternas - promessas que são bastante reais na medida em que podem oferecer uma vida de razoável conforto e segurança, desde que se jogue o jogo. (RHODES, 2009, p. 396).⁹⁵

A prerrogativa básica para tomar parte neste sonho — ou delírio — coletivo é aceitar o totalitarismo democrático e sua penetração positiva, em contraposição à dominação antiga:

O totalitarismo não está vinculado simplesmente ao poder de morte, o poder de acabar com a vida, coisa antiga. *O poder totalitário é um poder sobre a vida vivida.* (SILVA, 2010, p. 125, grifo nosso)

Ou seja, o totalitarismo democrático tal qual experienciado por Chinaski parece operar pela sedução, e não pelo medo, pois, os sujeitos são interpelados a tomar parte na produção de maneira a poder usufruir do estilo de vida americano, porém, para Chinaski, essa “sedução” é, em si mesma, algo absolutamente aterrador, pior que uma prisão:

Depois do juramento, o cara nos disse:
— Tudo bem agora, vocês têm um bom emprego. Não se metam em confusão e vocês vão ter segurança pro resto da vida.
Segurança? Você poderia obter segurança na cadeia. 9 metros quadrados e sem aluguel para pagar, sem conta de luz ou água, sem imposto de renda, sem pensão alimentícia. Nenhuma taxa de licenciamento. Nenhuma multa de trânsito. Nenhuma apreensão por dirigir bêbado. Nenhuma perda na pista de corrida. Assistência médica de graça. Camaradagem com aqueles que têm interesses

⁹⁵ “The capitalist relations that Chinaski finds himself in are all encompassing in their paternal promises –promises that are quite real in that they can offer a life of some comfort and security, provided that one plays the game.” (RHODES, 2009, p. 396)

semelhantes. Igreja. Sexo. Enterro gratuito. (BUKOWSKI, 2002b, p. 66, grifo nosso)⁹⁶

Na primeira parte de *Post Office* é apresentada uma situação na qual o totalitarismo ainda não se impõe como uma presença constante no cotidiano de Chinaski, o qual, no cargo de carteiro substituto, se rebela contra o *autoritarismo*, mas ainda demonstra ter algum grau de autonomia e consegue, de fato, até mesmo inserir elementos de *leisure* (fruição) no cotidiano de labuta, como quando encontra uma paróquia vazia, na qual consegue tomar um banho quente e se servir do vinho do padre em pleno horário de trabalho (BUKOWSKI, 2002b, p. 22).

Além disso, com frequência, trabalha de ressaca sem que o supervisor Stone cobre incisivamente que ele modere suas bebedeiras, e até mesmo a imprevisibilidade de Stone, o antagonista da primeira parte do livro, na sexta parte provoca nostalgia em Chinaski: “Ao menos com o Stone eu nunca sabia o que esperar. Aqui não havia nenhuma surpresa.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)⁹⁷.

Contudo, em seu retorno aos Correios, anos mais tarde, Chinaski se deparará com a variação mais penetrante do autoritarismo, o *totalitarismo*: o trabalho, agora, de fato estenderá seu gerenciamento até sua vida pessoal, efetivamente permeando todos os momentos exteriores à execução do trabalho, ou seja, o tempo livre de Chinaski, ou a “vida vivida” (SALOMÉ, 2010, p. 125). Ali, o protagonista vivenciará de fato a “jaula de aço”⁹⁸ do capitalismo, na definição de Löwy (2014, p. 57):

[...] é por causa de seu liberalismo, de seu democratismo, de sua sede de liberdade individual que Weber vai denunciar, nas últimas páginas de *A ética protestante*, o capitalismo como um destino trágico, um habitáculo “duro como o aço”, uma jaula em que se encontra presa, sem porta de saída, toda a humanidade. (grifo do autor)

⁹⁶ “After swearing us in, the guy told us:

“All right now, you’ve got a good job. *Keep your nose clean and you’ve got the security the rest of your life.*”

Security? You could get security in jail. 3 squares and no rent to pay, no utilities, no income tax, no child support. No license plate fees. No traffic tickets. No drunk driving raps. No losses at the race track. Free medical attention. Comradeship with those with similar interests. Church. Roundeye. Free burial.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 66, grifo nosso)

⁹⁷ “At least with the Stone I had never known what to expect. Here there weren’t any surprises.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)

⁹⁸ *Stahlhartes Gehäuse*, jaula de aço ou habitáculo de aço.

Contratado sob o regime de “atendente temporário por tempo indeterminado”⁹⁹, alvo de cobrança de “produção”, constante regulação do comportamento dos funcionários, incluindo o tempo despendido para tomar água e ir ao banheiro, cancelamento arbitrário de folgas e horas extras anunciadas no fim do expediente, o ambiente de trabalho é descrito como uma prisão que não só impõe uma pausa no viver, mas que torna o ato de viver em si uma atividade com horário para começar e terminar: não se “vive” apenas, mas se tenta encaixar, no contraturno do trabalho, atividades que aludem a um ideal do que “é viver”, como “ter amigos”, passear pela orla da praia com a esposa, referenciados como uma reserva de tempo de “45 minutos” no romance (BUKOWSKI, 2002b, p. 74).

Para Chinaski, o horror do trabalho se concretiza na subsunção que é imposta à vida, que passa a ser “o que acontece não se está sendo produtivo”, não *apenas* a alienação de força de trabalho nas horas efetivamente trabalhadas: a experiência do protagonista aparece como que invertida, na qual ele “bate cartão” para começar a viver, e as atividades laborais ocupam todo o restante.

Mais do que uma crítica à exploração laboral, o autor constrói um narrador-protagonista efetivamente encarcerado pelas relações de produção, e em embate constante com elas e, muito embora esse embate se dê de forma individual, seria precipitado associá-lo a um posicionamento anarquista, visto que o Estado não é apontado como o responsável pela alienação da vida e o foco de origem do despotismo, mas sim o ambiente de trabalho em si. Nele, o chefe é um ditador, o totalitarismo permeia todas as interações entre chefia e subordinados, em uma cisão irreconciliável, o que é evidenciado quando Chinaski encontra Tom Moto, colega que havia trabalhado como carteiro substituto há mais de uma década, sob o punho de ferro do supervisor Stone:

Moto estava sorrindo do cu até a sobancelha. Foi quando olhei para a camisa dele: um crachá de supervisor.

— Ah não, Tom...

— Hank, eu tenho quatro filhos. Eles precisam de mim para pão e manteiga.

— Tudo bem, Tom. Eu disse.

Então eu fui embora. (BUKOWSKI, 2002b, p. 188)¹⁰⁰

⁹⁹ “Temporary indefinite substitute clerk” (BUKOWSKI, 2002b, p. 69).

¹⁰⁰ “Moto was grinning from asshole to eyebrow. Then I looked at his shirt: a supervisor's badge.

Chinaski, ao perceber que seu antigo colega havia aceitado um cargo de supervisor, desapontadamente exclama “Oh no, Tom”. Ambos se tratam pelo primeiro nome — Hank e Tom —, denotando, assim, sua prévia amizade e intimidade.

Tom Moto tenta justificar ter aceitado o cargo de chefia, o que não impede que Chinaski se distancie dele, em uma despedida lacônica: para Chinaski, amizade com “a chefia” é algo simplesmente inconcebível, por outro lado, quando Joyce, ainda casada com ele, consegue um emprego em uma delegacia de polícia, ele apenas menciona com surpresa “— Eu estava morando com uma policial!” (BUKOWSKI, 2002b, p. 80)¹⁰¹, sem, contudo, demonstrar maiores incômodos com a situação, ou seja, evidenciando ali que a maior “traição de classe” não é, para o protagonista, sequer tomar parte do aparato repressivo estatal, mas aceitar regular o trabalho, construído dentro daquele mundo ficcional como o *locus* por excelência do totalitarismo.

Ainda que não possamos ter como medida única da genialidade de um trabalho literário sua capacidade preditiva, ou seja, de antecipar, na ficção, tendências incipientes ou dormentes nas relações sociais (“*avant la lettre*”, RICOEUR, 2010b, p. 331), reduzindo assim a literatura a uma espécie de proto-sociologia espontânea¹⁰² feita por um “historiador adjunto” (RICOEUR, 2010b, p. 331), mas de pontuar uma das leituras possíveis do autor, ainda que não seja a qual consideramos mais adequada. Nas palavras de Ricoeur (2010b, p. 331):

[...] é bem verdade que podemos ler os grandes romancistas do século XIX como historiadores adjuntos, ou melhor, como sociólogos *avant la lettre*: como se o romance ocupasse aqui um lugar ainda vacante no império das ciências humanas. Mas esse exemplo é, afinal, o mais enganador.

"Oh no, Tom."

"Hank, I've got 4 kids. They need me for bread and butter."

"All right, Tom," I said.

Then I walked off." (BUKOWSKI, 2002b, p. 188)

¹⁰¹ "I was living with a cop!" (BUKOWSKI, 2002b, p. 80)

¹⁰² Por sociologia espontânea compreende-se a expressão de Pierre Bourdieu referente à conceptualização primária, instintiva, antes da aplicação das técnicas de objetivação da sociologia “erudita”. (BOURDIEU, 2000, p. 24; 37).

A época de composição e publicação do romance explicita outra diferença marcante entre Bukowski e os escritores proletários da década de 30: Bukowski escrevia contra o capitalismo em sua “Era de Ouro”, enquanto os escritores proletários, ao contrário, criticavam o capitalismo durante a mais profunda crise até então nos EUA, logo após a quebra da Bolsa de 1929, em período literário iniciado pela publicação de *Jews Without Money* (1930), de Michael Gold, que conta a história de um menino judeu pobre vivendo em um gueto de Nova Iorque, sonhando com a revolução comunista (GOLD, 2004).

Não deixa de ser espantoso que Bukowski tenha produzido¹⁰³ um romance cujo cerne trata justamente do totalitarismo laboral e da concomitante subsunção da vida ao trabalho no início dos anos 70, quando a Era de Ouro do Capitalismo estava em seu auge (pré-crise do petróleo de 1973 e pré-neoliberalismo) e as esperanças de Maio de 68 acalentavam aos acadêmicos mais pessimistas: a história parecia marchar em frente, os EUA se propunham como uma “sociedade sem classes”¹⁰⁴, e já se consolidavam discursos sobre uma era “pós-industrial”, iniciados em 1969 com o livro *La société post-industrielle - Naissance d'une société* de Alain Touraine e

¹⁰³ Optamos pela terminologia “produzido” em consonância com a definição de Benjamin e Brecht: “Para Brecht e Benjamin, o autor é primariamente um *produtor*, análogo a qualquer outro fabricante de produtos sociais.” (EAGLETON, 2011, p. 123)

¹⁰⁴ “Feature packet propaganda challenged CP claims to represent the interests of labor by depicting the United States as a classless society. While workers prospered under “People’s Capitalism,” the USLA propaganda emphasized that the Soviet and Chinese systems were built upon the backs of “slave labor.” Articles entitled “A Worker’s Life in a ‘Worker’s State’” and “Communist China’s Boast—Millions in Slavery” depicted working conditions in the worst possible light. By contrast, articles such as “Social Security in the United States,” “The Guaranteed Wage,” and “Better Living Through Productivity” countered CP propaganda about U.S. working conditions. Packets included feature stories on labor leaders such as John L. Lewis, George Meany, Walter Reuther, and Eisenhower’s first labor secretary, Martin Durkin. A special Labor Day packet quoted Durkin describing the holiday as an occasion in which Americans “in white collars as well as those in overalls” joined with workers in other “free lands” in opposing “the ugly specters of dictatorship and communism.” (HIXSON, 1997, p. 131). “A propaganda direcionada desafiou as alegações do Partido Comunista de representar os interesses dos trabalhadores, descrevendo os Estados Unidos como uma sociedade sem classes. Enquanto os trabalhadores prosperavam sob o ‘Capitalismo Popular’, a propaganda do USLA enfatizava que os sistemas soviético e chinês eram construídos sobre o “trabalho escravo”. Artigos intitulados ‘A vida de um trabalhador em um ‘Estado operário’ e ‘o poder comunista da China - milhões escravizados’ descreveu as condições de trabalho da pior forma possível. Em contraste, artigos como ‘Segurança Social nos Estados Unidos’, ‘O Salário Garantido’ e ‘Melhor Vida Através da Produtividade’ contra-atacaram a propaganda do Partido Comunista sobre as condições de trabalho nos EUA. A propaganda incluía matérias sobre líderes trabalhistas como John L. Lewis, George Meany, Walter Reuther e o primeiro secretário trabalhista de Eisenhower, Martin Durkin. Um pacote de propaganda especial do Dia do Trabalho citou Durkin descrevendo o feriado como uma ocasião em que os americanos ‘dos escritórios e das fábricas’ se juntaram aos trabalhadores em outras ‘terras livres’ em oposição aos ‘horribéis espectros da ditadura e do comunismo’.” (HIXSON, 1997, p. 131)

popularizados por Daniel Bell com seu livro *The Coming of the Post-Industrial Society* de 1974.

Em suma, a exploração de força de trabalho tal qual descrita por Marx, parecia, ao menos no Ocidente, declinar com a passagem dos anos, a “democracia” parecia se infiltrar nos recônditos do planeta, a “opressão do socialismo real” era questionada nos círculos intelectuais mais progressistas da Europa.

Nesse cenário de otimismo, Bukowski constrói uma obra de caráter dual, que não só mostra um caminho para o trabalhador resgatar a própria vida das amarras do totalitarismo produtivista, mas que também explicita os “esquecidos” pelo avanço da história. A partir da sua obra subentende-se que não há uma “sociedade pós-industrial”, que as práticas exploratórias da fábrica apenas mudaram de cenário, da linha de produção clássica para o setor de serviços, da servidão ao ritmo do maquinário e da esteira rolante para as tarefas repetitivas em um cubículo de escritório ou repartição pública, visto que se com o fordismo¹⁰⁵ havia a materialidade da esteira de montagem, nos Correios há o supervisor fatiando o tempo de trabalho em segmentos de 23 minutos, efetivamente cumprindo o papel de uma esteira de produção imaterial:

— Antes de vocês começarem, disse o superintendente, — quero lhes dizer uma coisa. Cada bandeja desse tipo de correspondência deve ser jogada em 23 minutos. Esse é o cronograma de produção. Agora, apenas por diversão, vamos ver se cada um de nós consegue cumprir o cronograma de produção! Agora, um, dois, três... Vai! (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)¹⁰⁶

Muda o cenário, muda o maquinário, muda a forma, mas o processo de extração de valor permanece essencialmente o mesmo, ao ponto de um supervisor cobrar diretamente de Chinaski uma postura “fabril”:

— Você saiu da sua cadeira duas vezes em 30 minutos!
— Sim, tomei um gole de água pela primeira vez. Trinta segundos. Então mais tarde eu tirei o meu intervalo.

¹⁰⁵ Apesar de não ser nomeado no romance, o Fordismo é alvo da crítica do escritor. O Fordismo consiste na radicalização do taylorismo: não só ocorre alta especialização do trabalho não-qualificado, como o(a) trabalhador(a) não precisa sequer se movimentar pela fábrica, pois a esteira rolante ou o “carrossel” traz as peças até ele(a).

¹⁰⁶ “Before you begin,” the soup said, “I want to tell you something. Each tray of this type of mail must be stuck in 23 minutes. That’s the production schedule. Now, just for fun, let’s see if each of us can meet the production schedule! Now, one, two, three . . . GO!” (BUKOWSKI, 2002b, p. 68)

— Imagine se você trabalhasse em uma máquina? Você não poderia deixar sua máquina duas vezes em 30 minutos!
Seu rosto todo brilhava de fúria. Foi surpreendente. Eu não consegui entender. (BUKOWSKI, 2002b, p. 101)¹⁰⁷

Todavia, esta conclusão de equidade entre os processos exploratórios do setor de serviços e o setor industrial não se depreende, necessariamente, da sociologia, mas do texto literário, o qual, como vimos com a exposição sobre Ricoeur, não tem uma dívida de reprodução dos modos de vivência e organização social aos moldes do realismo do século XIX (RICOEUR, 2010b, p. 331). Doravante, se há exagero por parte do narrador-protagonista Chinaski com relação à rigidez da exploração perpetrada pela “administração científica”¹⁰⁸ e regulação do tempo no ambiente de trabalho, não cabe à avaliação crítica do romance presumir que aquilo que foi ficcionalizado segue a temporalidade e o ordenamento do fenômeno referente do “mundo real”, visto que o campo do literário não lida com tais acontecimentos de forma conceitual, mas experiencial:

A ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a experiência dessa situação. (EAGLETON, 2011, p. 39).

Assim sendo, se os Correios, de fato, não pareciam diferir da exploração fabril mais estereotípica, pouco importa, haja vista que, para o narrador-protagonista, no “mundo contado”¹⁰⁹, inexistia uma hierarquia de explorações entre os Correios (setor de serviços) e as atividades fabris, ou seja, os regimes de trabalho são

¹⁰⁷ “You’ve left your seat twice in 30 minutes!”

“Yeah, I got a drink of water the first time. Thirty seconds. Then later I took my break.”

“Suppose you worked at a machine? You couldn’t leave your machine twice in 30 minutes!”

His whole face glistened in fury. It was astounding. I couldn’t understand it. (BUKOWSKI, 2002b, p. 101)

¹⁰⁸ Até mesmo a expressão “administração científica”, ou taylorismo, depende do arsenal cultural do leitor, ou seja, do encontro do leitor com as lacunas do texto: “Para Ingarden, um texto é inacabado uma primeira vez no sentido de que oferece diferentes “vistas esquemáticas”, que o leitor é chamado a “concretizar”; por esse termo, deve-se entender a atividade *figurante* pela qual o leitor se empenha em *se figurar* os personagens e os acontecimentos relatados pelo texto; é relativamente a essa concretização figurante que a obra apresenta lacunas, “lugares de indeterminação”; por mais articuladas que sejam as “vistas esquemáticas” propostas à execução, o texto é como uma partitura musical, suscetível de execuções diferentes” (INGARDEN *apud* RICOEUR, 2010b, p. 287)

¹⁰⁹ “[...] o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador” (RICOEUR, 2010a, p. 147)

representados tais como experienciados pelo anti-herói, e não de acordo com o “real” extraliterário.

O que — à primeira vista — pode parecer uma simplificação da realidade, parte do pressuposto errôneo de que um romance cuja temática é o labor, necessariamente deva ser julgado pelo critério de similitude entre contexto histórico imediato e representação literária, em um percurso argumentativo que segue a mesma estrutura da análise mais comumente aplicada a um filme adaptado de uma obra literária: as primeiras perguntas ao objeto partem da prerrogativa de mensuração de “fidelidade” entre a adaptação e o material de origem, ignorando, assim, as diferenças qualitativas de linguagem entre as mídias/campos.

Se o tratamento da realidade na ciência é conceitual, que não deixa de ser, também, uma forma específica de construção linguística que opera segundo métodos e convenções estabelecidos historicamente por uma comunidade, no romance predomina o experiencial, e no cinema, a linguagem visual. É possível inferir, a partir destas diferenças de mídias e métodos, que qualquer cobrança de verossimilhança na passagem de um meio para outro, parte de prerrogativas que não consideram as diferenças de linguagem em cada campo, seja a literatura, o cinema ou a ciência.

Os críticos que partilham da assunção de intercambialidade entre o passado histórico fictício – intradieético –, e o passado percebido ou reconstituído pelos críticos a partir da historiografia, “transplantam” expectativas para o conjunto da obra do autor que concernem ao contexto histórico do referente da obra, ignorando as intersecções entre ambos os campos, de acordo com Ricoeur (2010b, p. 316-317):

[...] descrevemos a leitura como uma efetuação do texto considerado como uma partitura a executar. [...] a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo.

Uma destas intersecções consiste, justamente, na liberdade da ficção de construir uma narrativa do que “teria podido acontecer” (RICOEUR, 2010b, p. 331), libertando-se das cobranças da verossimilhança “vulgar”:

A interpretação que aqui proponho do caráter “quase histórico” da ficção confirma, evidentemente, a que proponho do caráter “quase fictício” do passado histórico. Se é verdade que uma das funções da

ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *retrospectivamente* a sua função liberadora. O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos* no *passado efetivo*. O que "teria podido acontecer" — o verossímil segundo Aristóteles — recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado "real" e os possíveis "irreais" da pura ficção. (grifo do autor)

Ou seja, para Ricoeur (2010b, p. 300), a relação entre “passado histórico” em sentido estrito e o “quase-passado”, ou o passado diegético, da obra, não é de cisão plena, não se tratando, portanto, de negar a historicidade da literatura, e nem de distinguir a história como algo à parte das narrativas ficcionais. Ao contrário, o “entrecruzamento” da história (extradiegética) e da história diegética (passado da ficção) envolve uma amálgama, pois, tanto o historiador inventa para preencher lacunas, como o autor se vale da história “real” não para coibir a imaginação, mas ampliá-la, em uma relação de tensão dialética:

A primeira tensão dialética surgiu da comparação que não podíamos deixar de fazer entre o sentimento da *dívida*, que nos pareceu acompanhar a relação de *representância* perante o passado, e a *liberdade* das variações Imaginativas exercidas pela ficção sobre o tema das aporias do tempo. (RICOEUR, 2010b, p. 300, grifo do autor)

Essa “tensão dialética”, para Ricoeur (2010b, p. 273), é descrita como um problema insolúvel, pois há, entre o “irreal” da ficção e o “real” da história uma dissimetria¹¹⁰, o que não implica em cisão irreconciliável, mas em deslocamento. Destarte, sempre há um deslocamento entre o mundo inventado pelo autor e a “realidade do passado” (RICOEUR, 2010b, p. 273.), ou seja, depreende-se que não importa quão “mimética”, no sentido vulgar do termo¹¹¹, uma obra de ficção almeje ser, nunca conseguirá emular o passado histórico “extraliterário”: uma narrativa sempre criará um passado histórico próprio da obra, o que se infere a partir do desfoque entre a realidade externa e o regramento próprio da irrealidade inerente à ficção (RICOEUR, 2010b, p. 273).

¹¹⁰ Entre "realidade do passado" e "irrealidade da ficção", a dissimetria é total" (RICOEUR, 2010b, p. 273)

¹¹¹ “A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese.” (RICOEUR, 2010b, p. 331)

Este romper das regras, para Ricoeur (2010b, p. 331), traz um juízo estético que valora a obra, discernindo-a da imitação tacanha:

Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica *direta*, misturada à sua função estética, que ele propõe o problema mais interessante quanto à verossimilhança. A verdadeira *mímesis* da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mímesis*. É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética. O quase-passado da voz narrativa distingue-se completamente, então, do passado da consciência histórica. (grifo do autor)

Como se nota, a noção de verossimilhança, para Ricoeur (2010b, p. 330), envolve a coerência interna do texto, e não uma dívida do texto para com o passado histórico¹¹², negando assim uma falsa isotopia entre romance e historiografia¹¹³, apesar de ambos consistirem em narrativas, por se abalizarem, inicialmente, pela presentificação do passado: “a narrativa exprime fundamentalmente eventos passados, reais ou fictícios.” (RICOEUR, 2010a, p. 120).

Carl Rhodes (2009, p. 398), embora faça menção ao aspecto experiencial da escrita de Bukowski, não abdica da noção de verossimilhança costumeira (ou vulgar), pois, posiciona o romance “no limiar da ficção com a realidade”:

[...] bem como sua localização na fronteira da ficção e da realidade [...]. *Factotum* não oferece esse testemunho com a postura autoconfiante do cientista social, mas vem de uma posição experiencial que tenta localizar o significado nessa experiência.¹¹⁴

A noção de verossimilhança é perceptível, visto que Rhodes (2009) parte do princípio de que Bukowski tentava emular ao máximo o “real”, e a diferença consistiria apenas em “subjativizar” este real através do relato experiencial. No entanto, por “experiencial” não entendemos o *processo de subjetivação de uma*

¹¹² “Aristóteles sugere aqui que, para ser persuasivo, o provável deve ter uma relação de verossimilhança com o ter-sido. Com efeito, Aristóteles não se preocupa em saber se Ulisses, Agamemnon e Édipo são personagens reais do passado.” (RICOEUR, 2010b, p. 330)

¹¹³ “[...] essa simulação do passado pela ficção foi ulteriormente obscurecida pelas discussões estéticas provocadas pelo romance realista. A verossimilhança é, então, confundida com uma modalidade de semelhança com o real que coloca a ficção no mesmo plano da história” (RICOEUR, 2010b, p. 330-331)

¹¹⁴ “[...] as well as its location on the borderland of fiction and reality [...]. *Factotum* does not offer this testimony with the self-assured righteousness of the social scientist, instead it comes from an experiential position that tries to locate meaning in that experience.” (RHODES, 2009, p.398)

experiência coletiva, ou o escritor que faz o relato por meio do “senso comum” de objetos científicos que seriam “campo original” do cientista social, mas *a experiência literária em si*: Bukowski não produz romances que emulam o contexto histórico-social que coincide com o tempo da diegese, pois, não só o autor distorce expectativas sociais (narrativa avessa à axiologia da sociedade na qual foi produzida), acrescenta elementos de insólito em interações aparentemente banais, como também desconsidera mudanças estruturais no mundo do trabalho.

Por exemplo, no romance *Post Office*, que a despeito de ter o transcorrer da maior parte do tempo da diegese nos anos 60, o avanço da Terceira Revolução Industrial sobre a organização dos Correios não é explorado no romance, pelo contrário, Bukowski constrói um narrador-protagonista que lida com situações típicas do taylorismo¹¹⁵, um fenômeno símbolo da Segunda Revolução Industrial, portanto, anterior à Segunda Guerra Mundial, ou seja, há um deslocamento de quase uma década entre o início do tempo da diegese, 1952, e as relações de trabalho exploradas à exaustão no romance.

A discrepância do “contexto histórico da diegese” com o contexto-histórico *stricto sensu* evidencia que intentar um romance situado no “limiar da ficção com a realidade” (RHODES, 2009, p. 398) não era uma das preocupações do autor, visto que nos anos 60, período sincrônico ao tempo da narrativa, os avanços da mecanização sobre o mundo do trabalho nos Correios já eram significativos, de acordo com Danchisko (2010, p. 2-3):

Mais recursos foram aplicados em pessoal, aumentando o número de engenheiros que trabalhavam no departamento *durante a década de 1950*. Esses novos contratados conheciam as operações e equipamentos de mecanização e modernização. O Departamento concluiu que 'a única solução [para lidar com o aumento do volume de correspondência] é uma maior mecanização'.

[...]

O custo de processamento de uma correspondência dentro dos correios em 1968 era de 5/6 do custo total de levar a correspondência de um local para outro. O transporte correspondia a apenas 1/6 do custo total. *O processamento dentro das agências dos Correios, portanto, [recebeu] o maior esforço de mecanização*. Consistiu em abater (separar cartas de outros tipos de correspondência), revirar (virar os endereços para o lado direito),

¹¹⁵ O taylorismo ou “administração científica” foi uma técnica de controle do trabalho desenvolvida por Frederick Taylor na segunda metade do século XIX, a qual focava na especialização das tarefas e na alta especialização das atividades laborais, com controle extremo do tempo

cancelar (o selo), ordenar (dividir a correspondência em pilhas de acordo com destinatário), saque e despacho'. *Boa parte do Departamento dos Correios teve que ser renovada para acomodar novas máquinas de automação em seus edifícios.* (grifo nosso)¹¹⁶

Danchisko (2010) demonstra que o serviço postal norte-americano, já na metade dos anos 50, passou por um processo de mecanização que automatizou muito das atividades descritas por Chinaski em *Post Office*. Ele menciona que, em 1968, a introdução da automação nos Correios estava avançada. Se Bukowski tivesse, de fato, tentado emular o contexto histórico-social e apenas “estilizá-lo” na forma do romance, subjetivando uma experiência coletiva, ele teria escrito um romance sobre o embate dos trabalhadores contra a crescente automação do trabalho e o consequente desemprego estrutural. No entanto, Bukowski elabora um romance que ignora este fenômeno¹¹⁷ e prefere, ao contrário, desenvolver um protagonista que se digladiava com todas as forças contra a alienação do taylorismo, já muito enfraquecido nos Correios americanos, como a pesquisa de Danchisko (2010) evidencia. Russell Harrison, por sua vez, argumenta que Bukowski teria descrito uma sociedade na qual, embora o trabalho não seja mais o fator preponderante da geração de valor, é exigido o princípio de desempenho (HARRISON, 1994, p. 130). Muito embora semelhante conclusão possa ser avaliada sob a luz do contexto histórico (sua validade vai depender de aceitar ou não a existência de uma sociedade pós-industrial), não há no romance indicação de outra geração de valor que não derive do trabalho, como Chinaski deixa claro ao mencionar repetidas vezes o controle cronometrado dos capatazes sobre a rotina de trabalho, sem, contudo, apresentar *no romance* o processo de automação encontrado no contexto extraliterário. Já em *Factotum* — romance cujo período histórico da diegese é

¹¹⁶ “More funding was made in personnel, increasing the number of engineers working in the department *through the mid 1950s*. These new hires were knowledgeable in mechanization and modernization operations and equipment. The Department had concluded that ‘the only solution [for handling the increase of mail volume] is greater mechanization.’

[...] The cost of processing a piece of mail inside post offices in 1968 was 5/6 of the total cost of getting the mail from one place to another. Actual transportation was only 1/6 of the total cost. *Processing within the post offices thus [received] the most mechanization effort.* It consists of culling (separating of letters from other mail), facing (turning addresses right side up), cancelling (the stamp), sorting (dividing mail into destination piles), sacking and dispatching.’ *Much of the Post Office Department had to be revamped to accommodate new mechanized machinery in their buildings.*” (DANCHISKO, 2010, p. 2-3, grifo nosso)

¹¹⁷ Em *Factotum*, a automação não é ignorada, mas é figurativizada de tal forma que nega, no “mundo contado”, a existência de uma sociedade pós-industrial: “I had thought that machines had put the tomato pickers out of work. Yet, there it was. Humans apparently were less expensive than machines. And machines broke down” (BUKOWSKI, 2002a, p. 198).

simultâneo à Segunda Guerra Mundial e os anos imediatamente anteriores aos anos 50 — *há sobreposição de mudanças laborais dos anos 70*, período no qual o livro foi escrito (entre 1971 e 1975), o que é evidenciado, em especial, pela observação da flexibilização dos regimes de trabalho: “— Estamos entrando em nosso período de folga, disse o homem. — Eu lamento dizer que teremos que mandar todos vocês embora até o mercado aquecer de novo.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 190)¹¹⁸. Segundo Harrison (1994, p. 151):

Embora o incidente no armazém de autopeças tenha acontecido no final da década de 1940 ou no início da década de 1950, ele foi escrito no início da década de 1970. Ele reflete as atitudes de dezenas de milhões de trabalhadores americanos influenciados pelos eventos da década de 60 e reflete mudanças tecnológicas históricas. É uma medida da autenticidade de Bukowski como artista que ele tenha perfeitamente capturado uma ampla corrente histórica de sentimentos em uma obra de arte tão original e idiossincrática.¹¹⁹

No campo do “experencial”¹²⁰ Bukowski elabora a “epopeia” de um homem comum que identifica como o maior obstáculo ao exercício de sua liberdade as práticas do gerenciamento laboral do proprietariado (classe de posses), e não o Estado, o que descaracteriza um posicionamento anárquico de Chinaski, o que não implica, por outro lado, que ele seja o herói proletário arquetípico de uma *Tendenzroman* (romance engajado), visto que propõe e executa, a todo o momento, apenas resistências individuais à subsunção do capitalismo, sem almejar organização coletiva:

¹¹⁸ “We are entering our slack period,” said the man. “I’m sorry to say that we’re going to have to let all of you go until things pick up.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 190)

¹¹⁹ “Although the incident at the auto parts warehouse takes place sometime in the late 1940s or early 1950s, it was written in the early 1970s. It reflects the attitudes of tens of millions of American workers influenced by the events of the 1960s and it reflects historic technological changes. It is a measure of Bukowski’s authenticity as an artist that he so perfectly captured a broad historical current of feelings in so unique and idiosyncratic a work of art.” (HARRISON, 1994, p. 151)

¹²⁰ “A ciência nos fornece conhecimento conceitual de uma situação; a arte nos proporciona a *experiência dessa situação*” (EAGLETON, 2011, p. 39, grifo nosso)

[...] Existe uma forma de resistência que foi omitida pela teoria — aquela que é altamente individualista e desorganizada, ainda que extrema e explícita. Esta é uma resistência que não apenas trabalha contra as estruturas de poder de uma organização, mas *rejeita todos os aspectos das relações de trabalho capitalistas além daquelas necessárias à sobrevivência*. (RHODES, 2009, p. 388, grifo nosso)

121

Bukowski antecipa, em décadas, discussões sobre o papel “governamental”¹²² despótico do trabalho: para ele, o totalitarismo é encontrado em sua configuração *mais perniciosa* na regulação laboral dos corpos, e não nos aparatos repressivos estatais. Tanto no romance *Factotum* como em *Post Office*, embora o protagonista seja preso e tenha entrevistos diversos com a polícia (um dos braços armados do Estado), não há menções detalhadas a impostos (dependente do monopólio de violência estatal), e mesmo o alistamento militar compulsório por ocasião da Segunda Guerra Mundial não ocupa um papel dominante no enredo, porém, os desmandos do gerenciamento do trabalho e o controle dos corpos dos trabalhadores têm função central e recebem detalhamento muito superior a outras variantes de opressão. Tal percepção negativa do ambiente de trabalho, caracterizando-o como uma ditadura invisível e permitida dentro de uma democracia, nos Estados Unidos, apenas entrou na ordem do dia recentemente, em especial com a publicação de *Private Government: How Employers Rule Our Lives* por Elizabeth Anderson em 2017:

Pondere alguns fatos sobre como os empregadores hoje controlam seus trabalhadores. O Walmart proíbe os funcionários de trocar comentários casuais enquanto estão em serviço, chamando isso de “furto de tempo”. A Apple inspeciona os pertences pessoais de seus funcionários do varejo, que perdem até meia hora de trabalho não-remunerado todos os dias enquanto esperam na fila para serem revistados. A Tyson impede que seus trabalhadores de granjas usem o banheiro. Alguns foram forçados a se urinar, enquanto seus supervisores zombavam deles. Cerca de metade dos funcionários dos EUA foram submetidos a exames de detecção de drogas por seus empregadores. Milhões são pressionados por seus patrões para apoiar determinadas causas políticas ou candidatos. Se o

¹²¹ “[...] there is a form of resistance that has been elided in theory – that which is highly individualistic and disorganized yet extreme and overt. This is a resistance that does not just work against the power structures of one organization, but rather *rejects all aspects of capitalist work relations other than those necessary for survival*.” (RHODES, 2009, p. 388, grifo nosso)

¹²² As aspas em “governamental” servem para realçar que pode haver relação de poder verticalizada semelhante à de um Estado perante seus cidadãos, em uma relação de trabalho regida por um contrato “voluntário”, como Elizabeth Anderson elucidou em seu livro *Private Government: How Employers Rule Our Lives* (ANDERSON, 2017, p. xix)

governo dos EUA impusesse tais regulamentos sobre nós, protestaríamos, corretamente, dizendo que nossos direitos constitucionais estavam sendo violados. Mas os trabalhadores americanos não têm tais direitos contra seus chefes. Só de falar contra tais restrições, eles podem ser demitidos. Então a maioria fica em silêncio. O discurso público americano também se cala sobre os regulamentos que os empregadores impõem aos seus trabalhadores. Temos o vocabulário da justiça justa e distributiva para falar sobre baixos salários e benefícios inadequados. Sabemos como falar sobre o "Lute por \$15", qualquer que seja o lado desse problema em que estamos. Mas não temos boas formas de falar sobre como os chefes governam as vidas dos empregados. Em vez disso, falamos como se os empregados não fossem governados por seus chefes. (ANDERSON, 2017, p. XIX, grifo nosso)¹²³

Elizabeth Anderson (2017), assim, identifica como um problema central a “naturalização” efetuada pelos trabalhadores americanos com relação ao totalitarismo laboral, tratado como aceitável no mesmo país no qual os cidadãos se consideram livres de totalitarismo e, de fato, constroem sua identidade nacional em oposição direta a países por eles considerados como “totalitários”. Segundo Hardy e Clegg (*apud* RHODES, 2009, p. 388), o controle disciplinar sobre o trabalho parece tão completo que a resistência à disciplina nem sequer é uma pauta central, ou seja, mesmo entre estudiosos de administração, há reconhecimento de que o totalitarismo foi “naturalizado”:

[...] ‘O controle disciplinar parece ser tão completo (nas empresas) que o espaço para resistência, sem contar seu resultado, é severamente restringido’.¹²⁴

¹²³ “Consider some facts about how employers today control their workers. Walmart prohibits employees from exchanging casual remarks while on duty, calling this “time theft.” Apple inspects the personal belongings of their retail workers, who lose up to a half-hour of unpaid time every day as they wait in line to be searched. Tyson prevents its poultry workers from using the bathroom. Some have been forced to urinate on themselves, while their supervisors mock them. About half of U.S. employees have been subject to suspicionless drug screening by their employers. Millions are pressured by their employers to support particular political causes or candidates. *If the U.S. government imposed such regulations on us, we would rightly protest that our constitutional rights were being violated. But American workers have no such rights against their bosses.* Even speaking out against such constraints can get them fired. So most keep silent. American public discourse is also mostly silent about the regulations employers impose on their workers. We have the language of fairness and distributive justice to talk about low wages and inadequate benefits. We know how to talk about the Fight for \$15, whatever side of this issue we are on. But we don’t have good ways to talk about the way bosses rule workers’ lives. Instead, we talk as if workers aren’t ruled by their bosses.” (ANDERSON, 2017, p. XIX, grifo nosso)

¹²⁴ “[...] ‘disciplinary control appears to be so complete (in organizations) that space for, never mind the outcome of, resistance is severely restricted’.” (HARDY e CLEGG *apud* RHODES, 2009, p. 388)

Russell Harrison (1994, p. 139) observa que Bukowski construiu um protagonista que apresenta atitudes com relação ao trabalho que só seriam prevalentes anos mais tarde:

A atitude dele é a mesma do trabalhador dos anos 60 e além, ainda que os eventos que ele esteja escrevendo sobre tenham ocorrido nos anos 50 e começo dos anos 60.¹²⁵

A contradição apontada por Anderson, de forma explícita, conceitual e em tom de denúncia, é elaborada por Bukowski, quase meio século antes, de forma metonímica, a partir de minúcias do cotidiano do trabalho que revelam a extensão da invasão do trabalho sobre a vida privada, como quando os Correios enviam uma enfermeira para a residência de Chinaski (BUKOWSKI, 2002b, p. 94) ou interpelam o narrador-protagonista a respeito de seu hábito de beber *fora* de horário de trabalho (BUKOWSKI, 2002b, p. 98). Não obstante, a construção do totalitarismo laboral no romance *Post Office* obedece às regras da ficção¹²⁶, pois, ainda que o texto de Elizabeth Anderson possa parecer um exemplo claro das situações relatadas por Chinaski, há no romance uma *condensação* de situações que acentuam o absurdo da administração científica e do avanço do trabalho sobre esferas da vida privada, como sobre a moral do trabalhador, o que é apresentado como uma “oportunidade” para o trabalhador:

Espera-se que os funcionários dos correios mantenham os mais altos princípios morais [...]. Assim, há uma oportunidade especial e responsabilidade para que cada funcionário dos correios possa agir com honra e integridade. (BUKOWSKI, 2002b, p. 9, grifo nosso)¹²⁷

Este trecho foi transferido verbatim do Código de Regulações Federais dos EUA para o romance, antes do primeiro capítulo, e toda narrativa posterior mostra um protagonista que faz o que pode para se insurgir contra este código pode acenar para um “posicionamento anti-Estado” de Chinaski, todavia, o fato da prescrição comportamental ter origem no Estado é mera casualidade: Chinaski narra

¹²⁵ “His is the attitude of the worker of the 1960s and later, although the events he is writing about occur in the 1950s and early 1960s” (HARRISON, 1994, p. 139)

¹²⁶ “[...] a libertação da ficção das coerções da história.” (RICOEUR, 2010b, p. 331).

¹²⁷ “Postal personnel are expected to maintain the highest moral principles [...]. Thus, there is an *especial opportunity* and responsibility for each postal employee to act with honor and integrity.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 9, grifo nosso)

um mundo no qual o trabalho, seja ele controlado por mãos privadas ou estatais, não se contenta com as horas dedicadas pelo trabalhador, mas quer alienar dele também aquilo que o faz humano:

Foi quando aprendi que não era suficiente apenas fazer o seu trabalho, você tinha que ter um interesse nele, até mesmo uma paixão por ele. (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)¹²⁸.

A ênfase no absurdo se dá pelo rompimento das regras de convivência, de forma eruptiva. O narrador-protagonista frequentemente tem interações com figuras de autoridade que rompem todos os protocolos de comportamento estipulados pelo regramento dos Correios, como quando Chinaski falta ao trabalho sem avisar de antemão:

— Quando você não telefona avisando, sabe o que está dizendo?
 — Não.
 — Sr. Chinaski, você está dizendo: — Foda-se o correio!
 — Eu estou?
 — E, Sr. Chinaski, você sabe o que isso significa?
 — Não, o que isso significa?"
 — Isso significa, Sr. Chinaski, que o correio vai foder você!"
 Então ele se inclinou para trás e olhou para mim.
 — Sr. Feathers, eu falei pra ele, — você pode ir para o inferno.
 — Não seja espertinho, Henry. Eu posso endurecer as coisas para você.
 — Por favor, se dirija a mim pelo meu nome completo, senhor. Peço um pouco de respeito de você.
 — Você pede respeito de mim, mas...
 — É isso mesmo. Sabemos onde você estaciona, Sr. Feathers. (BUKOWSKI, 2002b, p. 123-124)¹²⁹

¹²⁸ "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." (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)

¹²⁹ "When you don't phone in, you know what you are saying?"

"No."

"Mr. Chinaski, you are saying, 'Fuck the post office!'"

"I am?"

And, Mr. Chinaski, you know what that means?"

"No, what does it mean?"

"That means, Mr. Chinaski, that the post office is going to fuck *you*!"

Then he leaned back and looked at me.

"Mr. Feathers," I told him, "you can go to hell".

"Don't get fresh, Henry. I can make it tough on you."

"Please address me by my full name, sir. I ask for a simple bit of respect from you."

"You ask respect from me but..."

"That's right. We know where you park, Mr. Feathers." (BUKOWSKI, 2002b, p. 123-124)

O insólito da situação é erigido pela oscilação entre a acedência às regras e o seu rompimento quase sincrônico: inicialmente o supervisor, que naquele momento é o Mr. Feathers (“Senhor Penas”, em contraste ao Mr. Stone, o “Senhor Pedra” da Parte I do romance), trata Chinaski por “Mister”, ao mesmo tempo, que ameaça “ferrá-lo”, usando a autoridade dos Correios (“That means, Mr. Chinaski, that the post office is going to fuck *you!*”). Depois de ser mandado “para o inferno”, o supervisor tenta reforçar sua posição hierárquica referindo-se a Chinaski pelo primeiro nome: “Don’t get fresh, Henry”, adicionando uma ameaça (“I can make it tough on you”). Contraditoriamente, ao invés de escalar o conflito, Chinaski parece recuar, pedindo para ser tratado “pelo nome completo”, e requerendo respeito, contudo, logo em seguida, o anti-herói faz uma ameaça velada ao supervisor. O diálogo não segue a linearidade esperada de uma situação de conflito, e Chinaski, ao confrontar o regramento laboral, é novamente recompensado na narrativa: Mr. Feathers é transferido de repartição, e Chinaski nunca mais o vê (BUKOWSKI, 2002b, p. 124). Semelhantes situações não seguem o ordenamento das relações sociais que seria esperado da quebra de hierarquia no ambiente de trabalho, fugindo da rotulação típica do autor como realista.

Em consonância com a regulação da conduta e dos corpos dos trabalhadores, os Correios enviam até o domicílio de Chinaski uma enfermeira, quando ele falta ao trabalho por alegar estar doente, de acordo com ele, para “ter certeza de que você não está na balada ou sentado em uma casa de apostas” (BUKOWSKI, 2002b, p. 94)¹³⁰. Passagens como essas aludem à “intenção” de Bukowski em evidenciar o alcance do controle do trabalho sobre o tempo livre, segundo Harrison (1994, p. 137):

Ele também quer *demonstrar* que seus tentáculos alcançam a vida do trabalhador fora do trabalho, que o trabalho serve a funções amplas de controle social, que, com efeito, o “fordismo”, assim como o taylorismo, não está morto. (grifo do autor)¹³¹

Contudo, não é possível presumir que Bukowski tivesse um projeto tão sistematizado como Harrison (1994) dá a entender com a expressão “he wants to show” (“ele quer demonstrar”), assemelhado ao fazer intelectual de cientistas sociais

¹³⁰ “[to] make sure you weren’t night-clubbing or sitting in a poker parlor” (BUKOWSKI, 2002b, p. 94)

¹³¹ “He also wants to *show* that its tentacles reach out into the life of the worker outside of work, that work serves broad functions of social control, that, in effect, ‘Fordism’, as well as Taylorism, is not dead.” (HARRISON, 1994, p. 137, grifo do autor)

e afins, o que não significa afirmar que semelhante interpretação não possa ser feita de seus romances, ao contrário, Bukowski, de fato, empreendeu uma crítica inovadora, por vezes antecedendo em décadas a popularização de alguns temas relativos ao trabalho, como a “desnaturalização” do totalitarismo dos aparelhos de gerenciamento laboral sobre os empregados:

O que é tão importante Post Office é que Chinaski *se recusa a aceitar a situação de alienamento como normal*, Chinaski é o representante de uma nova estirpe de trabalhadores, educada e pouco disposta a aceitar as rígidas relações burocráticas que prevaleceram na América do meio do século XX. (HARRISON, 1994, p. 139, grifo nosso)¹³²

A diferença consiste em compreender que tal interpretação é derivada justamente do *instinto de classe* de Bukowski, noção assim definida por Althusser (2011, p. 67; 84):

O mais-valor relativo (seção IV), cuja existência pode ser observada em segundo plano na questão das horas extras, é sem dúvida a forma número 1 da exploração contemporânea. É uma forma muito mais sutil, porque é menos perceptível do que a extensão da duração do trabalho. Os *proletários, entretanto, reagem por instinto*, se não contra ele, ao menos, como veremos, contra seus efeitos.

[...] O que acontece é que os intelectuais burgueses ou pequeno-burgueses têm um “instinto de classe” burguês (ou pequeno-burguês), ao passo que os proletários têm um instinto de classe proletário. Os primeiros, cegos pela ideologia burguesa, que faz de tudo para escamotear a exploração de classes, não conseguem ver a exploração capitalista. Os segundos, ao contrário, apesar da ideologia burguesa e pequeno-burguesa, que pesa terrivelmente sobre eles, não conseguem não ver a exploração capitalista, *já que ela constitui sua vida cotidiana*.

[...] *Como eles têm “por natureza” um “instinto de classe” formado pela rude escola da exploração cotidiana*, basta uma educação suplementar, política e teórica, *para que compreendam objetivamente o que pressentem de forma subjetiva, instintiva*. O capital dá esse suplemento de educação teórica na forma de explicação e demonstração objetivas, *o que os ajuda a passar do instinto de classe proletário a uma posição (objetiva) de classe proletária*. (Tradução de Rubens Enderle, grifo nosso)¹³³

¹³² “What is so important throughout Post Office is that Chinaski *refuses to accept the alienated situation as normal*, Chinaski is representative of a new class of worker, educated and unwilling to accept the rigidified bureaucratic relations that obtained in mid-century America.” (HARRISON, 1994, p. 139, grifo nosso)

¹³³ “La plus-value relative (section IV), dont on vient d'apercevoir en filigrane l'existence dans cette question des heures supplémentaires, est sans doute la forme n° 1 de l'exploitation contemporaine. Elle est beaucoup plus subtile, car moins directement visible que l'augmentation de la durée du travail.

Ou seja, se seguirmos a linha de Althusser (2011), Bukowski está, ainda, na fase “instintiva” (subjetiva) e não na fase posterior, científica, de posição de classe proletária, a qual se atinge a partir de um refinamento/letramento político-teórico dos trabalhadores. Esta definição de Althusser, ainda que não faça referência à Literatura, guarda semelhança com a distinção de Eagleton (2011, p. 39) entre “a experiência da situação” e o “conhecimento conceitual de uma situação”, e também com a oposição que Nietzsche estabelece entre arte e ciência (NIETZSCHE *apud* MACHADO, 1999, p. 40). Não obstante, embora esteja implícito em Althusser que o “instinto de classe” é considerado um estágio inferior à consciência de classe objetiva, Bukowski abraça ao instinto e se opõe à ilustração (conhecimento racional), como bem notou Encke (2003), ao mencionar trecho de entrevista do autor à crítica italiana Fernanda Pivano, em 1980 (*apud* ENCKE, 2003, p. 48):

O próprio Bukowski, na mesma entrevista com Pivano, salienta que, mesmo criticando constantemente o pensamento conservador, ele rejeita democraticamente as afirmações factuais sobre si mesmo: ‘Nunca reconheço fatos, quer dizer, não penso em ‘Eu não amo a natureza’, ou ‘Eu amo a natureza’. Não saio por aí acumulando fatos sobre mim mesmo. Na maioria das vezes, não penso em nada.’ O papel do autor, segundo Bukowski, é ser uma ‘página em branco’, de modo a evitar respostas redutivas e reagir às situações conforme elas aparecem. (grifo nosso)¹³⁴

Pourtant les prolétaires réagissent d'instinct, sinon contre elle, du moins, comme on va le voir, contre ses effets.

[...]

C'est que les intellectuels bourgeois ou petits-bourgeois ont un « instinct » bourgeois (ou petit-bourgeois) alors que les prolétaires ont un instinct de classe prolétarien. Les premiers, aveuglés par l'idéologie bourgeoise, qui fait tout pour escamoter l'exploitation de classe ne peuvent pas voir l'exploitation capitaliste. Les seconds, au contraire, en dépit de l'idéologie bourgeoise et petite-bourgeoise qui pèse terriblement sur eux, ne peuvent pas ne pas voir cette exploitation, *puisque'elle constitue leur vie quotidienne.*

[...]

Comme ils ont « par nature » un « instinct de classe » formé par la rude école de l'exploitation quotidienne, il leur suffit d'une éducation supplémentaire, politique et théorique, pour comprendre objectivement ce qu'ils ressentent subjectivement, instinctivement. Le Capital leur donne ce supplément d'éducation théorique, sous la forme d'explications et de démonstrations objectives, *ce qui les aide à passer de l'instinct de classe prolétarien à une position (objective) de classe prolétarienne.*” (ALTHUSSER, 1969, p. 5; 30; grifo nosso)

¹³⁴ “Bukowski himself, in the same interview with Pivano, points out that, while constantly critical of conservative thinking, he is democratically dismissive of factual claims about himself: “I never acknowledge facts, or I don’t go about thinking ‘I don’t love nature,’ or ‘I do love nature.’ I don’t go around accumulating facts about myself. Most of the time I don’t think at all.” *The role of the author, according to Bukowski, is to be a “blank page,” to avoid reductive answers and react to situations as they come up.*” (ENCKE, 2003, p. 48, grifo nosso)

Como se nota, Bukowski traça o percurso contrário à Althusser, o qual favorece a apreensão objetiva, conceitual, das condições de existência, enquanto Bukowski inverte a hierarquia¹³⁵, refutando de forma radical a apreensão conceitual da realidade. Caso Bukowski assim não o fizesse, o resultado seria a apatia do “quietismo”:

Se a arte, diferentemente da ciência, está do lado da vida, é porque a vida quer a aparência, não despreza seus véus e ilusões. O que era característica da arte apolínea torna-se condição indispensável de toda arte digna desse nome, isto é, da arte dionisiaca; radicalização, através da aparência, de um parentesco entre arte e vida que sempre esteve presente no pensamento de Nietzsche. ‘Única possibilidade de vida: na arte. De outro modo nos desviamos da vida. O movimento instintivo das ciências é o aniquilamento completo da ilusão: se não houvesse arte, a consequência seria o quietismo.’ (MACHADO, 1999, p. 39)

Assim, a proposição de Harrison (1994) de que Bukowski teria um projeto intencional de explicitação da extensão do alcance do Fordismo e do Taylorismo, não se sustenta, haja vista que isto requereria do escritor um projeto político típico das *Tendenzromane* — romances engajados politicamente.

¹³⁵ “A arte é mais potente do que o conhecimento, pois *ela* quer a vida, enquanto o objetivo final que o conhecimento atinge nada mais é do que — o aniquilamento.” (NIETZSCHE *apud* MACHADO, 1999, p.40, grifo do autor)

3.4 A onipresença do trabalho

Chinaski figurativiza o aprisionamento do *day job* e do casamento a partir dos periquitos que Joyce comprou, os quais ele liberta, e reflete sobre a hesitação dos pássaros em escapar da jaula, subitamente aberta:

O vermelho era muito mais hesitante. Ele deu uma volta no fundo da gaiola, nervosamente. Foi um inferno de uma decisão. Humanos, pássaros, todos tinham que tomar essas decisões. Era uma jogada difícil. (BUKOWSKI, 2002b, p. 82)¹³⁶

O protagonista também parece apontar para o distanciamento da esposa, a qual se aproximou de um colega de trabalho na delegacia de polícia, o Mr. Partisan, associando por contiguidade com a hesitação de um dos periquitos em alçar voo da gaiola (dar início aos procedimentos de divórcio). Ao perceber que Joyce está prestes a ter um caso extraconjugal com o colega, Chinaski reage de forma estoica:

— Olha, você é do interior. Eu tive mais de 50 empregos, talvez uma centena. Eu nunca fiquei muito tempo. O que estou tentando dizer é que há um certo jogo em escritórios por toda a América. As pessoas estão entediadas, não sabem o que fazer, então elas se jogam no jogo de romance no escritório. Na maioria das vezes, isso não significa nada além da passagem do tempo. Às vezes eles conseguem uma trepada ou duas por fora. Mas, mesmo assim, é apenas um tempo passado, como boliche ou t.v. ou uma festa de ano novo. Você tem que entender que isso não significa nada e então você não vai se machucar. Você entende o que quero dizer? (BUKOWSKI, 2002b, p. 85).¹³⁷

Curiosamente, ao invés de demonstrar ciúmes ou uma atitude misógina — epíteto frequentemente associado ao escritor e suas criações —, Chinaski está mais preocupado em destilar impropérios contra o que ele percebe como outra

¹³⁶ “The red one was much more hesitant. He walked around in the bottom of the cage, nervously. It was a hell of a decision. Humans, birds, everything has to make these decisions. It was a hard game.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 82)

¹³⁷ “Look, you're small-town. I've had over 50 jobs, maybe a hundred. I've never stayed anywhere long. What I am trying to say is, there is a certain game played in offices all over America. The people are bored, they don't know what to do, so they play the office-romance game. Most of the time it means nothing but the passing of time. Sometimes they do manage to work off a screw or two on the side. But even then, it is just an offhand past-time, like bowling or t.v. or a New Year's eye party. You've got to understand that it doesn't mean anything and then you won't get hurt. Do you understand what I mean?” (BUKOWSKI, 2002b, p. 85)

manifestação da subjugação do que há de mais humano aos caprichos do labor: os relacionamentos iniciados em um contexto empregatício, para Chinaski, nada mais são do que o resultado do tédio e da ausência de aventura na jaula do emprego, lá, o flerte funciona como mais uma tentativa de destituir os retentores da força de trabalho de autoridade sobre os corpos. Contraditoriamente, semelhante dinâmica, no romance, se dá pela lógica da produtividade, afinal, é mais efetivo em dispêndio de tempo (“[...] significa nada mais do que um passatempo.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 85)¹³⁸ flertar com colegas de trabalho do que se envolver em casos extraconjugais fora do contexto laboral, o que requereria um esforço adicional das partes envolvidas.

O caso extraconjugal vem a se confirmar, o que Chinaski descobre a partir do pedido de divórcio, o qual ele não questiona:

Eu não contestei o divórcio, não busquei os tribunais. Joyce me deu o carro. Ela não dirigia. Eu só tinha perdido três ou quatro milhões. Mas eu ainda tinha os Correios. (BUKOWSKI, 2002b, p. 93)¹³⁹

Semelhante desprendimento é coerente com o *ethos* chinaskiano de associação entre liberdade e viver sem ter muito a perder. De fato, o narrador-protagonista parece aliviado por ter “perdido” o dote de alguns milhões de sua esposa, retornando logo em seguida aos braços da antiga parceira alcoólatra, Betty, em um trajeto que lembra o personagem Leonardinho Pataca, de *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida, sempre alternando entre a ordem¹⁴⁰ — Luisinha, a moça rica “de família” — e Vidinha, representando a desordem (CÂNDIDO, 1970, p. 78) a qual tem seu equivalente na Betty de *Post Office*. Não por acaso, Chinaski tem sido, por vezes, comparado ao *buscavidas*:

[...] os romances com “busca-vidas” dissociam-se das duas tradições [Bildungsroman e picaresca] e proporcionam uma nova abordagem ao conflito entre o eu do mundo, polarização lukaksiana cuja tensa dialética transforma o romance em uma das principais formas guia de consciência moderna. No caso do busca-vidas, como mencionei, esse conflito entre o eu e o mundo assume a forma de uma resistência feroz do protagonista contra o mundo do trabalho, uma

¹³⁸ “[...]it means nothing but the passing of time”, BUKOWSKI, 2002b, p. 85)

¹³⁹ “I didn’t contest the divorce, didn’t go to court. Joyce gave me the car. She didn’t drive. All I had lost was three or four million. But I still had the post office.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 93)

¹⁴⁰ “A vida de Leonardo Filho será igualmente uma oscilação entre os dois hemisférios, com maior variedade de situações” (CÂNDIDO, 1970, p. 78)

luta para preservar sua identidade de seus efeitos corrosivos e alienantes. (ROVIRA, 2010, p.7, grifo nosso)¹⁴¹

O “buscavidas”, na concepção de Rovira (2010, p. 194), se distingue do pícaro justamente pela recusa de integração, normalmente por vias legítimas:

O busca-vidas e o pícaro diferem radicalmente em seu horizonte vital, uma vez que o pícaro ambiciona uma integração econômica e social (por meios ilegítimos) que o busca-vidas rejeita (por meios honestos).¹⁴²

O retorno aos braços de Betty não se dá sem desapontamentos, pois, algo indizível havia se perdido entre eles: “Nós dormimos sem nos tocarmos. Nós dois tínhamos sido roubados” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)¹⁴³. Abruptamente, o capítulo é encerrado e o narrador-protagonista inicia o próximo capítulo com uma sentença curta: “Eu liguei para Joyce” (“I phoned Joyce” — BUKOWSKI, 2002b, p. 96). Essa intermissão entre capítulos¹⁴⁴ cumpre o papel das lacunas narrativas descritas por Iser (2005), pois, segundo ele, o texto não é um todo de sentido que o leitor esmiúça, mas algo cujo sentido também depende da contribuição do leitor para preencher o não-escrito (ISER *apud* SELDEN, 2005, p. 52-54), concepção semelhante à de Sartre:

[...] as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica. Nada acontecerá se o leitor não se colocar, logo de saída e quase sem guias, à altura desse silêncio. Se não inventar, em suma, se não introduzir e

¹⁴¹ “[...] las novelas con ‘buscavidas’ se desmarcan de ambas tradiciones [Bildungsroman e picaresca] y proporcionan un enfoque nuevo sobre el conflicto entre el yo el mundo, polarización lukaksiana cuya tensa dialéctica convierte a la novela en una de las principales forma guía de la conciencia moderna. En el caso del buscavidas, como digo, *este conflicto entre el yo y el mundo toma la forma de una resistencia enconada del protagonista contra el mundo del trabajo, una lucha para preservar su identidad de sus efectos corrosivos y alienantes.*” (ROVIRA, 2010, p. 7, grifo nosso)

¹⁴² “El buscavidas y el pícaro difieren radicalmente en su horizonte vital, ya que el pícaro ambiciona una integración económica y social (mediante vías ilegítimas) que el buscavidas rechaza (mediante vías honradas).” (ROVIRA, 2010, p. 194)

¹⁴³ “We slept without touching. We had both been robbed.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)

¹⁴⁴ O recurso de gerar sentido nos vãos entre capítulos é mais explorado em *Factotum*, segundo romance do autor, no qual o minimalismo é refinado e boa parte dos capítulos se iniciam *in media res*, incentivando o leitor a imaginar o que aconteceu nos interstícios dos capítulos.

mantiver nele as palavras e as frases que desperta. (SARTRE, 2004, p. 37-38).

Assim, é deixado para o leitor subentender que após o malfadado reencontro com Betty, Chinaski tentaria uma reaproximação com Joyce, porém, após gerar esta expectativa com o corte abrupto de capítulos, o leitor tem o “preenchimento do não-escrito” subitamente interrompido pelo narrador-protagonista, que, na verdade, liga para Joyce apenas para perguntar se o caso com o amante pivô de sua separação ainda persiste, e ao descobrir que não, Chinaski novamente rompe com as expectativas do leitor e consola a ex-esposa: “Querida, existem outros homens. Esqueça esse cara. Parte pra outra” (BUKOWSKI, 2002b, p. 97)¹⁴⁵.

Tanto as interações de Chinaski com Betty como com Joyce (por telefone) são permeadas pela ubiquidade do trabalho: faltando ao expediente para ficar com Betty, é inspecionado pela enfermeira em casa, e ao ligar para Joyce, Chinaski tenta reafirmar sua visão de mundo de que o amante não estava interessado em um relacionamento duradouro, mas sim apenas flertar *para se distrair do tédio do emprego*¹⁴⁶. Ele também sugere para Joyce recuperar o amante perdido através da oferta para ele de um mundo “sem trabalho”, representado pela herança:

— Ele sabe que você tem dinheiro?
 — Não, eu nunca disse a ele, ele não sabe.
 — Bem, se você o quer...

— Não não! Eu não o quero desse jeito! ”(BUKOWSKI, 2002b, p. 97)¹⁴⁷

¹⁴⁵ “Baby, there are other men. Forget that guy. Set your sails for a new one” (BUKOWSKI, 2002b, p. 97)

¹⁴⁶ Aqui, há uma intersecção clara entre o autor Bukowski e o narrador-protagonista Chinaski, pois, para o autor, quase todas as atividades que definem a existência dos seres humanos se dão por “falta de ter algo melhor para fazer”, como deixou claro em entrevista para o cineasta Barbet Schoeder: “Then you work the 8 hour job with almost a feeling of goodness, like you’re doing something, and you get married, like marriage is a victory and you have children like having children is a victory, but most things people do are a total grind, marriage, birth, children, it’s something they have to do because they have nothing else to do.” (THE Charles Bukowski Tapes, 1987, transcrição). Trad.: “Então você batalha o trabalho de 8 horas com quase um sentimento de bondade, como se estivesse fazendo algo e se casa, como se casamento fosse uma vitória e você tem filhos como se ter filhos fosse uma vitória, mas a maioria das coisas que as pessoas fazem é uma chateação repetitiva, casamento, nascimento, filhos, é algo que eles têm que fazer porque não têm mais nada para fazer.” (The Charles Bukowski Tapes, 1987, transcrição).

¹⁴⁷ “Does he know that you have money?”

“No, I have never told him, he doesn’t know.”

“Well, if you want him...”

Como se nota, o romance constrói situações que, embora pareçam meras interações cotidianas, são reações a algum aspecto do trabalho ou condicionadas por ele, efetivamente uma onipresença que afeta muito mais do que apenas o tempo despendido na lida: “— Droga, eles não deixam um homem viver, não é? Eles sempre o querem ao volante.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)¹⁴⁸.

“No, no! I don’t want him that way!” (BUKOWSKI, 2002b, p. 97)

¹⁴⁸ “Damn, they won’t let a man live at all, will they? They always want him at the wheel.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 96)

4. A ética do não-trabalho de Chinaski e a valorização da vocação em *Factotum* (*Berufung*)

Factotum, em contraste com *Post Office*, não tem um roteiro *per se*. O narrador-protagonista não aparenta, desde o início do romance, ser levado para um “desfecho”, não há um percurso linear como primeiro romance do autor. Enquanto o primeiro romance de Bukowski, *Post Office*, segue uma trajetória de ascensão, na qual o protagonista parte de trabalhador alcoólatra dos Correios para escritor em tempo integral, não há, em seu segundo romance, um ordenamento que depreende qualquer desenvolvimento do protagonista. Em *Factotum*, mesmo seguindo uma trajetória temporalmente linear, todos os capítulos que narram um novo emprego poderiam ser embaralhados, sem prejudicar a compreensão da história. Esta é a característica distintiva entre os dois romances, os quais são, no mais, muito parecidos, tanto em tema como em estilo.

Os capítulos são compostos como *vignettes*, fragmentados, e com início de capítulos *in media res*. A despeito das diferenças mencionadas, os romances têm em comum ser autobiográficos, com narrador autodiegético, de estilo minimalista e com escassa adjetivação, profusão de diálogos e polissíndetos. A escrita fragmentada vai ao encontro das constantes viagens de Chinaski no romance que, por seu turno, destoam do sedentarismo laboral de *Post Office* e reforçam *Factotum* como um romance de conteúdo que aparenta ser escapista, na concepção do crítico Franklin (2013, p. 9):

A partir das reflexões de Chinaski sobre apostas de cavalos, pode-se inferir que o próprio Bukowski valorizava bastante o ato de jogar em si. A função de apostar como fonte de prazer leva a um ponto significativo. Seu personagem, Chinaski, defende o escapismo e admite que o jogo, a leitura, a escrita e a bebida são maneiras de escapar da realidade. A crença de Chinaski no escapismo contesta o rótulo de “realista” frequentemente associado à Bukowski pelos críticos. (FRANKLIN, 2013, p. 9)¹⁴⁹

¹⁴⁹ “From Chinaski’s reflections on horse betting, one can infer that Bukowski himself found much value in gambling itself. The function of betting as a source of pleasure leads to one significant point. His character Chinaski advocates escapism and admits that the gambling, reading, writing, and drinking are ways of escaping reality. Chinaski’s belief in escapism counters the “realist” label Bukowski has often been assigned by critics.” (FRANKLIN, 2013, p. 9)

No entanto, o “escapismo” pressupõe um componente de imersão no exótico que não há no personagem Chinaski, o qual, ao contrário, está a contento com o corriqueiro, se sente confortável com o habitual, e transforma as idas às corridas de cavalo em uma atividade com tempo delimitado. Além disso, uma característica do ato de jogar depõe contra sua função escapista no romance: o jogo é parte da ordem, pois, impõe sobre o caos da realidade, regras estritas que devem ser invioláveis (HUIZINGA, 2007, p. 13), o que Chinaski não respeita, não hesitando em se apossar do dinheiro das apostas dos colegas de trabalho, violando as regras do jogo (BUKOWSKI, 2002a, p. 106-107).

Ambos romances também têm em comum a presença proeminente do escatológico (*skatós*) e do humor, se fundamentando na temática da oposição entre vida e trabalho: a escrita, a arte, fica no “lado” da vida, em oposição ao trabalho, que tem o “antagonista” personificado na figura do gerenciamento laboral (“o chefe”). Os romances também coincidem na dissonância com o sistema axiológico da sociedade na qual foram escritos e a sobreposição de períodos históricos, com pouca preocupação com acurácia histórica, sem, contudo, renegar as referências a eventos históricos como o ataque à *Pearl Harbor* e a Guerra do Vietnã.

Para Russell Harrison (1994, p. 235), *Factotum* teve como alicerce o romance “*Fome*”¹⁵⁰, de Knut Hamsun, publicado originalmente em 1890:

A genialidade de Bukowski consistiu em tomar o “sujeito desinteressado” de Hamsun, privá-lo de seu idealismo e torná-lo — embora fragilmente e involuntariamente — um membro da classe trabalhadora. Em *Factotum*, Bukowski materializou a marginalidade espiritual de Hamsun da década de 1890 em uma recusa material dos anos 70. (grifo do autor)¹⁵¹

Para o crítico, Bukowski traçou com Hamsun o mesmo percurso de Marx a partir de Hegel: de uma base idealista, erigiu uma obra materialista. Enquanto em “*Fome*” o protagonista sem nome idealiza a própria situação de privação econômica, Chinaski traça percurso contrário em *Factotum*, afirmando explicitamente que o ócio e o conforto favorecem a criação artística:

¹⁵⁰ “Hamsun's Hunger provided the frame for Bukowski's *Factotum*” (HARRISON, 1994, p. 236)

¹⁵¹ “Bukowski's genius was to take over Hamsun's 'disinterested subject', strip him of his idealism and make him - however tenuously and unwillingly - a member of the working class. In *Factotum*, Bukowski materialized Hamsun's spiritual marginality of the 1890s into a material refusal of the 1970s.” (HARRISON, 1994, p. 235, grifo do autor)

[...] a fome, infelizmente, não melhorava a arte. *Ela só a limitava*. A alma de um homem estava enraizada em seu estômago. Um homem poderia escrever muito melhor depois de comer um filé-mignon e beber meio litro de uísque do que ele poderia escrever depois de comer uma barra de chocolate barata. O mito do artista faminto era uma farsa. (BUKOWSKI, 2002a, p. 63, grifo nosso)¹⁵²

Semelhante posicionamento do narrador, ao reconhecer que a privação econômica não favorece a criação literária é contraditório com o posicionamento displicente de Chinaski ao longo de todo o romance, visto que ele não se importa com a estabilidade em nenhum trabalho e, de fato, já inicia um emprego pensando que em algumas semanas irá deixá-lo (BUKOWSKI, 2002a, p. 130). Concomitantemente à displicência que lhe traz previsíveis agruras econômicas, Chinaski tenta o tempo todo se firmar como escritor, assim, se colocando na desconfortável posição do “artista faminto”, mesmo consciente de que tal situação prejudica sua escrita:

A fome não melhora a arte, e nem trabalho debilitante sem qualificação, argumenta em *Factotum*. O que é eficaz é tempo de ócio e riqueza acumulada. (BREWER, 1997, p. 21)¹⁵³

O ato de escrever é único trabalho que o narrador-protagonista mantém do início até o fim do romance. Em lista feita por Harrison (1994, p. 292), contabilizamos vinte e dois empregos diferentes no romance:

[...] Embalador de revistas; Assistente de tipógrafo; *Trackman* (corretor de apostas); Repositor de peças; Instalador de publicidade nos túneis do metrô; Operador de forno em uma fábrica de biscoitos caninos; Encarregado de frete em loja de vestidos; Repositor em loja de bicicletas; Atendente em loja de peças de carros; “Faz tudo” em uma loja de roupas; Entregador de uma confecção; Responsável por expedição em uma companhia de luminárias; Responsável pela manutenção de jornal; Zelador no LA Times; Repositor em uma loja de freios para carros; Motorista da Cruz Vermelha; Estagiário de taxista; Encarregado de frete em uma loja de artigos para arte;

¹⁵² “[...] starvation, unfortunately, didn’t improve art. *It only hindered it*. A man’s soul was rooted in his stomach. A man could write much better after eating a porterhouse steak and drinking a pint of whiskey than he could ever write after eating a nickel candy bar. The myth of the starving artist was a hoax.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 63, grifo nosso)

¹⁵³ “Starving does not improve art, and neither, posits *Factotum*, does debilitating menial labor. What is efficacious is leisure time and accumulated wealth” (BREWER, 1997, p. 21).

Almoxarife em uma loja de artigos de Natal; Operário em fábrica de derivados de coco; Trabalhador de carga e descarga em hotel; Gerente de hotel aos domingos.¹⁵⁴

A profusão de empregos que Chinaski executa ao longo de *Factotum* constitui a principal distinção com relação ao romance *Post Office*, que embora tenha sido escrito em 1971, na linha cronológica da diegese continua logo após o findar de *Factotum*. No romance de 1971, Chinaski tem apenas 4 empregos: carteiro substituto, carteiro regular, atendente em loja de artigos para arte, e atendente substituto “por tempo indeterminado” dos Correios. Outra distinção importante consiste na presença da escrita literária, já que em *Factotum* o ato de escrever e tentar ser publicado é mencionado 11 vezes, enquanto em *Post Office*, apenas descobrimos que o narrador é um escritor na última página do romance.

Post Office é a história de um trabalhador que se torna escritor, enquanto *Factotum* é a história de um escritor que se torna trabalhador (22 vezes); se tratamos *Post Office* como sequência de *Factotum*, então se presume que, por anos, Chinaski desistiu de escrever, mas não da sua ética de recusa ao trabalho, visto que, mesmo sem escrever, ainda mantém sua postura “desistente” (*drop out*) no romance. Bukowski pode ter “ocultado” a escrita de Chinaski em *Post Office* como uma forma de acentuar sua condição de *outsider*: a criatura, assim como o criador, provinha de uma tradição nova, forjada por ele mesmo: “Você sabe o que acontece com aqueles que conseguem sucesso cedo? Não ficam afiados, eles caem, murcham e desaparecem” (BUKOWSKI *apud* BREWER, 1997, p. 4)¹⁵⁵.

Em *Factotum*, não deixa de ser curiosa a simetria: escrever é descrito pela metade de vezes (11) de empregos que o protagonista exerceu (22), ou seja, nos

¹⁵⁴ “[...] packing magazines at a magazine publishers distributing house, compositor’s helper at a newspaper, trackman, stock boy in an auto parts warehouse, subway advertisement installer, oven operator in a dog-biscuit factory, shipping clerk in a ladies’ dresswear shop, stock/shipping clerk in a bicycle warehouse, receiving clerk at an auto parts, “extra ball-bearing” at clothing store, delivery man at a clothes manufacturer, shipping clerk at a fluorescent light fixture company, maintenance man/janitor at the Los Angeles *Times*, stock/shipping clerk in an auto brake supply house, truck driver with the Red Cross, cab driver trainee at Yellow Cab, shipping clerk in an art supply store, warehouseman at a “company specializing in Christmas items,” “Coconut Man” at National Bakery Goods, loading dock worker and Sunday manager of the employment office at the Hotel Sans.” (HARRISON, 1994, p. 292)

¹⁵⁵ “You know what happens to those who get early success, the edge leaves and they fall away, they soften and vanish.” (BUKOWSKI *apud* BREWER, 1997, p. 4)

interstícios entre um trabalho e outro, a arte voltava a se fazer presente. Isto remonta à contradição central do romance: a história que é sobre um escritor não-publicado que percorre a América em sua juventude e pretende exercer uma atividade que considera que seria mais eficaz em uma “zona de conforto”, mas se vê confrontado pela necessidade de sobreviver em uma sociedade que abomina quem almeja ao ócio, e especialmente àqueles que valorizam o “nada fazer” sem tê-lo “de nascença”, recorrendo a subterfúgios de resistência (RHODES, 2009, p. 396), e, no caso de Chinaski, por vezes morando nas ruas para evitar ser subsumido pela lógica da produção. Ao invés de idealizar semelhante situação, o protagonista reconhece que o trabalho braçal inibe sua criação, e que o leva a pedir (ou “forçar”) a própria demissão, vivendo em uma gangorra entre sobrevivência básica, escrita de contos e contato com editores. Esse enredo se assemelha à própria trajetória de Bukowski, o qual afirmou que “fora sortudo por ter sido um trabalhador manual até os cinquenta anos de idade” (BREWER, 1997, p. 4). Aqui, Bukowski novamente manifesta sua tendência “pré-moderna” de conceber a arte como fruto de privação, de maneira absolutamente contraditória: ainda que reconheça ser necessário conforto para escrever, ao mesmo tempo, não concebe a possibilidade de compor sem privação material. Esta contradição não é resolvida em *Post Office* ou *Factotum*.

O crítico Daniel Bigna (2005, p. 152), sumariza a espontaneidade da escrita de Bukowski como uma transposição da atitude do autor para outras atividades da vida: “*Don’t try*” (“Não tente”, o epitáfio na lápide do escritor). “Tentar” escrever era inadmissível para Bukowski, a escrita deveria ser fluida e espontânea, se fosse necessário tentar, já era melhor desistir (BIGNA, 2005, p. 154).

Bigna (2005, p. 152) argumenta que o escritor tratava o ato de escrever como qualquer outra atividade da vida, e a vida, por sua vez, seria absurda por induzir seus “participantes” à massificação de suas vivências, buscando os mesmos sonhos materiais. Para Bukowski, se indispor contra as pressões de conformidade social significava seguir sua expressão pessoal, e não emular expectativas externas (BIGNA, 2005, p. 153-154). Seus romances autobiográficos, contudo, não eram meros reflexos de suas experiências pessoais, mas estas experiências transformadas em arte: “como Kerouac, Bukowski estava muito envolvido em

transformar experiências de vida em arte” (BIGNA, 2005, p. 155)¹⁵⁶. Apesar disso, a conclusão de Bigna (2005) de que para Bukowski escrever era uma atividade como “qualquer outra da vida” é controversa, pois, o próprio Bukowski, ao considerar a figura do escritor como um “predestinado”, concedia ao ato de escrever uma aura sublime de exceção, distanciada do cotidiano da maioria das pessoas e que ainda preservava aspectos não-alienados mesmo no contexto do capitalismo. Neste ponto, Bukowski, novamente, diferencia o trabalho do escritor dos outros mundos do trabalho, se aproximando de uma noção de “vocação” (*Berufung*) tal qual descrita por Weber ao se referir à ética calvinista do trabalho. Assim, Bukowski, o escritor que ficou conhecido justamente por questionar o “Sonho Americano” calcado no esforço individual, não o renega quando se trata do exercício da vocação profissional, especialmente no modelo do *Verlagssystem* (trabalho realizado em casa por tarefas, e não por tempo, cf. WEBER, 2004, p. 58) que se assemelha às práticas das editoras. Outra evidência que depõe contra a posição de Bigna (2005) de que Bukowski não veria nada de “extramundano” no ato de escrever, consiste no próprio relato do autor sobre como ele acreditava que seus poemas derivavam de uma experiência de quase-morte, conforme transcrição de sua biógrafo, Cherkovski (1997, p. 91):

Hank sentou-se à sua máquina de escrever, há muito tempo sem uso, e começou a datilografar poemas. Ele não sabia de onde eles vinham, mas acreditava que eles provavelmente brotaram de sua proximidade com a morte. "Foi uma espécie de loucura." 'Eu nem sequer pensei sobre o que eu iria escrever. Foi apenas automático'.¹⁵⁷

Este relato indica que Bukowski pensava o ato de escrever como uma atividade à parte das outras formas de trabalho, algo que o tomava de súbito, “como uma espécie de loucura”. O ritmo de escrita dos dois romances do *corpus* aponta para a irregularidade do trabalho do escritor, quando comparado ao trabalho-cronometrado do capitalismo industrial: *Post Office* levou três semanas para ser escrito, enquanto *Factotum* levou quatro anos. A partir disso, fora do mundo da arte,

¹⁵⁶ “Like Kerouac, Bukowski was very much engaged with turning life experiences into art.” (BIGNA, 2005, p. 155)

¹⁵⁷ “Hank sat down at his typewriter, long unused, and began typing out poems. He didn’t know where they came from, but believed they were probably spurred on by his near brush with death. ‘It was some kind of madness.’ ‘I didn’t even think about what I was going to write. It was just automatic’.” (CHERKOVSKI, 1997, p. 91)

se concluiria que *Factotum* requereu “mais trabalho” para sua consecução, contudo, justamente pela produção artística ser distinta do trabalho-cronometrado, na qual sobrevivem elementos “tradicionais” do trabalho, ainda regidos pelo ritmo da necessidade percebida, tal afirmação é estapafúrdia: é impossível julgar quaisquer trabalhos de escrita pelo tempo dispendido em sua composição. Apenas esse elemento já pressupõe o enquadre do ofício do escritor como atividade à parte.

4.1 Chinaski, anti-herói “pós-moderno” ou “pré-moderno”?

Para Whiston (2000), a primeira parte de *Factotum* corresponderia a um “marxismo clássico” (WHISTON, 2000, p. 28), i. e., a trajetória de um trabalhador submetido a forças estruturais, econômicas, alheias a seu controle, lançado no mercado, vendendo sua força de trabalho quando necessário, mas no transcorrer do romance o posicionamento do narrador-protagonista penderia para a crítica às mudanças do mundo do trabalho tal qual descritas pela *New Left* (WHISTON, 2000, p. 29). Whiston (2000) recorre à Baudrillard para justificar o posicionamento que ele considera como “pós-moderno” do narrador-protagonista com relação às relações de produção, apresentando como evidência do posicionamento pós-moderno a coincidência de argumentos entre Bukowski e Baudrillard, particularmente com relação à defesa da defecção (*dropping out*) dos trabalhadores de participação nas forças produtivas (BAUDRILLARD *apud* WHISTON, 2000, p. 30).

Tamas Dobozy (2001) também classifica o narrador-protagonista Chinaski como um anti-herói pós-moderno, o qual busca o último refúgio possível no capitalismo pós-industrial, a aceitação da auto-contradição. Assim Dobozy (2001, p. 64) descreve esta atitude:

Factotum descreve “esse lugar de nada fazer” e, como observa Barthes, o “não-ser” preferido por realistas sujos como Bukowski demonstra disposição para suportar a “suprema desgraça: autocontradição” (3). No mundo pós-moderno, esta é talvez a última posição subversiva deixada ao escritor, essa postura do “anti-herói”, uma disposição para ser alvo “da zombaria de nossa sociedade”, de ser exilado pelo “tribunal, escola, abrigo, [e] debate civilizado”, e suportar “contradição desavergonhada.” (grifo do autor)¹⁵⁸

Esta “defecção”, entendida como uma aceitação e valorização da condição de marginal (*outsider*), implica em riscos assumidos pelo personagem, o qual assume o papel de um “desistente” (*drop out*) que se sacrifica pelo seu ofício de escritor. O crítico Nathan Franklin (2013) reconhece esta defecção como traço distintivo do personagem Chinaski, mas ao contrário de Whiston (2000), não considera que esse

¹⁵⁸ “*Factotum* describes “this place of nothing doing,” and, as Barthes notes, the “nonbeing” preferred by dirty realists such as Bukowski displays a willingness to endure the “supreme disgrace: self-contradiction” (3). In the postmodern world, this is perhaps the last subversive position left to the writer, this stance of the “anti-hero,” a willingness to take on “the mockery of our society,” to be cast out by “court, school, asylum, [and] polite conversation,” and to endure “contradiction without shame.” (DOBOZY, 2001, p. 64, grifo do autor)

abandono voluntário seja radical, ainda que resulte em circunstâncias de agravo econômico para o personagem. Para Franklin (2013), a temática do trabalho em *Factotum* é subsidiária a um tema mais abstrato, o qual seria a “chance”, o abraçar das indeterminações da vida no capitalismo tal como é descrito no romance, o qual ficcionaliza o contexto pós-*New Deal*. A temática da chance é explorada explicitamente no contexto das corridas de cavalos, as quais servem de antítese ao ambiente de trabalho:

O principal interesse de Chinaski em apostas a cavalo é a recompensa, e a quantidade de dinheiro que ele e Jan ganham por dia é claramente maior do que o salário diário de um emprego regular. No entanto, pode-se argumentar também que a pista oferece a adrenalina que não existe no local de trabalho. (FRANKLIN, 2013, p. 31)¹⁵⁹

Entretanto, a assunção de que Chinaski seria um “anti-herói pós-moderno” incorre em algumas imposições de *mores* (padrões de comportamento) acadêmicos sobre o trabalho do escritor, haja vista que não há, na diegese, nenhum sinal de que o protagonista percorre um mundo composto por “múltiplas narrativas”, ou no qual o modo de produção corresponderia a uma sociedade pós-industrial.

Bukowski estava, obviamente, completamente alheio aos debates acadêmicos a respeito da possibilidade da existência de qualquer coisa para além da modernidade. Ao contrário, propomos neste trabalho que Chinaski representa a inserção de elementos do passado, “pré-modernos”, nas relações sociais do presente. Esses elementos “regressivos”, uma vez “ambientados” no capitalismo industrial, parecem, por contraste, como algo “novo”, consistindo, no entanto, uma percepção ilusória, visto que em *Factotum* e *Post Office* subjaz uma mensagem de valorização de ritmos de trabalho pré-capitalistas (cf. WEBER, 2004, p. 52). Essa postura regressiva demonstrada por Chinaski, romântica, a qual, deslocada de sua organicidade na História, termina por ser confundida, no fim do século XX, com um aparente progressismo político de um personagem que teria “aceitado” a condição pós-moderna.

O autor, no entanto, não é imune a sua contemporaneidade: a noção que o trabalho é antagonista da energia libidinal, semelhante à de Marcuse (cf.

¹⁵⁹ “Chinaski’s main interest in horse betting is the reward, and the amount of money he and Jan make per day is clearly greater than the daily wages of a regular job. However, one could also argue that the racetrack provides the thrill that does not exist in the workplace.” (FRANKLIN, 2013, p. 31)

MARCUSE, 1975, p. 57), se encontra presente nos romances analisados. Todavia, mesmo a constatação de que o trabalho “assexualiza” o indivíduo é contingente a uma contestação do princípio de desempenho¹⁶⁰ que se funda na recuperação de ritmos de trabalho sem ordenamento exclusivo por tempo.

Mesmo que o “tradicionalismo laboral” do personagem Chinaski seja passível de apropriação por lutas progressistas que questionam, por exemplo, a jornada de trabalho semanal, a comoditização do tempo livre e quantificação de aspectos qualitativos da vida, não nulifica que, em sua base, o posicionamento do personagem é uma postura *regressiva*, a qual não é nova no campo literário, visto ser análoga ao *fugere urbem* (escapar da cidade) e ao *locus amoenus* (lugar tranquilo)¹⁶¹.

No caso de Chinaski, ele faz uma conciliação contraditória entre o “*locus amoenus*” com o antônimo do “*fugere urbem*”: o “*vivere urbem*” (viver na cidade), i.e., o anti-herói busca um lugar de tranquilidade sem prescindir da vida urbana, se mantendo sediado em Los Angeles. O isolamento social, o exílio imposto a si mesmo, a partir dos atritos com as atividades de trabalho regradas pelo relógio e pela administração científica, a negação de convívio até mesmo com outros escritores, em especial os “escritores da cidade grande” (simbolizados pelos boêmios *Greenwich Village* em Nova Iorque, alvos de desprezo do protagonista), consistem na manifestação do traço romântico de “fuga da cidade”, sem fugir, de fato, do ambiente urbano: Chinaski *permanece* na cidade, mas nega o mais que pode a vivência citadina, e a consequente participação em seus rituais de produtividade, massificação e comoditização. Já o “lugar ameno” é encontrado nos interstícios da ausência do trabalho, quando o protagonista consegue exercer sua vocação, sem ser perturbado, o que é percebido como uma “defecção” pós-moderna, trata-se, de fato, da negação de uma vida até mesmo moderna: o personagem recusa o tempo da cidade, o tempo cronometrado, a quantificação como juízo de qualidade, e o valor de troca (dá sempre precedência ao valor de uso).

¹⁶⁰ “Designamo-lo por princípio de desempenho a fim de darmos destaque ao fato de que, sob o seu domínio, a sociedade é estratificada de acordo com os desempenhos econômicos concorrentes dos seus membros.” MARCUSE (1975, p. 57)

¹⁶¹ As expressões não são usadas em seu sentido literal, mas como analogia para contrastar com a postura do protagonista.

4.2 As formas de trabalho “tradicionalistas” e anti-racionalização da produção

Michael Löwy (2014, p. 83) afirma que a “afinidade negativa” da ética católica com o espírito do capitalismo resulta em uma tradição católica anticapitalista. Chinaski tem em comum com esta afinidade negativa a negação da ambição e do trabalho excedente, porém, contraditoriamente, absorve no âmbito pessoal a extrema desconfiança com outros seres humanos, característica da doutrina puritana (WEBER, 2004, p. 96-97)), base fundadora do isolamento calvinista que resultou no individualismo:

[...] Ele [o puritanismo] constitui uma das raízes daquele individualismo desiludido e de coloração pessimista. [...] Isso se vê, por exemplo, na admoestação tantas vezes repisada na literatura puritana inglesa contra toda confiança na ajuda e na amizade dos homens. Profunda desconfiança dos amigos, inclusive do amigo mais próximo, é o que aconselha até mesmo o bondoso Baxter, e Bailey recomenda abertamente não confiar em ninguém e não confidenciar a ninguém nada de comprometedor.

Chinaski, no romance *Ham on Rye*, assim resume sua suspeição de outros indivíduos: “Era inútil confiar em outro ser humano. O que quer que fosse necessário para isso, faltava aos humanos.” (BUKOWSKI, 2007, p. 144)¹⁶². A desconfiança de Chinaski se manifesta não só em sua misantropia, mas também em ações rotineiras nas quais não interage diretamente com nenhum outro personagem, como quando evita a companhia de outros escritores, ou até mesmo ao refletir sobre o motorista de ônibus que realiza a travessia diária de um braço de mar em Miami:

Eu fui contratado por uma loja de roupas, mas não era em Miami, e sim em Miami Beach, e eu tinha que atravessar minha ressaca pelo mar todas as manhãs. O ônibus corria ao longo de uma estreita faixa de cimento que se erguia da água sem corrimão, sem nada; só havia aquilo. O motorista do ônibus se recostava no banco e nós roncávamos ao longo desta estreita faixa de cimento cercada por água, e todas as pessoas no ônibus, *as vinte e cinco ou quarenta ou cinquenta e duas pessoas confiavam nele, mas eu nunca confiei*. (BUKOWSKI, 2002a, p. 129, grifo nosso)¹⁶³

¹⁶² “It didn’t pay to trust another human being. Humans didn’t have it, whatever it took.” (BUKOWSKI, 2007, p. 144)

¹⁶³ “I was hired by a clothing store but it wasn’t in Miami it was in Miami Beach, and I had to take my hangover across the water each morning. The bus ran along a very narrow strip of cement that stood up out of the water with no guard-rail, no nothing; that’s all there was to it. The bus driver leaned back and we roared along over this narrow cement strip surrounded by water and all the people in the bus,

Não há em Chinaski um alinhamento automático como a “ética católica” tal qual proposta por Löwy, visto que, concomitante ao posicionamento tradicionalista com relação ao trabalho, Chinaski também manifesta tendências individualistas que derivam de sua busca por um “lugar ameno”, o qual é representado pela ausência de outros seres humanos, em dissonância com o aspecto comunal do trabalho tradicional: o traço de individualismo do personagem se manifesta a partir não de uma valorização do Eu, mas de negação dos outros, uma misantropia estoica. Também é evidenciado que não são todos trabalhos que causam ojeriza ao protagonista, mas os enfadonhos, de subsistência, os quais requerem uma disciplina de contenção de prazer imediato em prol de ganhos futuros, como quando lhe é oferecida uma carreira como lixeiro e, ao recusá-la, é interpelado pelo funcionário da agência de empregos:

— Qual é o problema? Não é bom o suficiente para você? São 40 horas. E segurança. Uma vida inteira de segurança.
 — Você pega esse emprego e eu pego o seu.
 Silêncio. (BUKOWSKI, 2002a, p. 128)¹⁶⁴

A promessa de uma “vida de segurança” não surte nenhum efeito em Chinaski, pois, se precisa trabalhar, ao menos quer fazê-lo em ritmos irregulares, de acordo com o ditame da necessidade do serviço, por tarefas e não pressionado pelo relógio. Um exemplo clássico desta dicotomia é dado por Max Weber, ao recriar uma anedota sobre o trabalhador no período transicional para o capitalismo do século XVIII em território germânico, o qual recebia ofertas de salários maiores na época da colheita, visto que qualquer atraso resultava em perdas, como grãos apodrecendo nos pés. Para aquele trabalhador, acostumado a trabalhar apenas quando a natureza ou as pressões comunitárias o impeliam, o incentivo pecuniário extra não surtia efeito, como elaborou Weber (2004, p. 52-53):

the twenty-five or forty or fifty-two people trusted him, but I never did.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 129, grifo nosso)

¹⁶⁴ “What’s the matter? Not good enough for you? It’s 40 hours. And security. A lifetime of security.”
 “You take that job and I’ll take yours.”

Silence. (BUKOWSKI, 2002a, p. 128)

[...] surgiram dificuldades peculiares: *o aumento do pagamento por tarefa o mais das vezes não teve por resultado maior produtividade do trabalho* no mesmo intervalo de tempo, mas sim *menor*, porque os trabalhadores respondiam aos aumentos das taxas de remuneração não com o incremento da produtividade diária, *mas sim com a sua diminuição*. [...] Ganhar mais o atraía menos que o fato de trabalhar menos; ele não se perguntava: quanto posso ganhar por dia se render o máximo no trabalho? E sim: quanto devo trabalhar para ganhar a mesma quantia - 2,50 marcos - que recebi até agora e que cobra as minhas necessidades tradicionais? *Eis um exemplo justamente daquela atitude que deve ser chamada de 'tradicionalismo': o ser humano não quer 'por natureza' ganhar dinheiro e sempre mais dinheiro, mas simplesmente viver, viver do modo como está habituado a viver e ganhar o necessário para tanto.* (grifo nosso)

Weber (2004) conta a anedota do trabalhador rural do começo do século XIX que, ao ter o salário aumentado em um quarto (1/4), passa a trabalhar 25% a menos, de modo a preservar os mesmos ganhos de antes (WEBER, 2004, p. 52). Weber dá a entender que a ideia de que se deve trabalhar para ganhar cada vez mais é inorgânica, e precisou da interferência de um dispositivo religioso para se consolidar como “natural” à realidade social, um senso comum coletivo, inquestionável, e que quem questiona, como é o caso de Chinaski, é visto como um herege.

Rovira (2010, p. 84) ressalta que, para Weber, a pulsão do lucro pelo “lucro mesmo” é inerentemente racional, ou seja, a postura laboral tradicionalista, ainda que fora da “racionalização da produção”, resguardaria uma preservação da individualidade que a massificação da produção comoditizou:

O que chama a atenção de Weber em primeiro lugar é o motor irracional, do ponto de vista da felicidade individual, que desencadeia toda a engrenagem capitalista, uma engrenagem que se baseia em uma entrega incondicional, estável e absoluta ao trabalho, bem como em “uma atitude que anseia sistemática e profissionalmente aspira ao lucro pelo lucro em si, como expressou Benjamin Franklin em alguns de seus escritos.”¹⁶⁵

Pollard (1968), assim como Weber (2004, p. 52) e Thompson (1967, p. 81), também argumenta que a oferta de maiores salários não teve eficácia para a

¹⁶⁵ “Lo que llama la atención de Weber en primer lugar es el motor irracional, desde el punto de vista de la felicidad individual, que desencadena todo el engranaje capitalista, un engranaje que se asienta en una entrega incondicional, estable y absoluta al trabajo, así como en “una actitud que aspira sistemática y profesionalmente al lucro por el lucro mismo, tal como lo expresó Benjamin Franklin en algunos de sus escritos.” (ROVIRA, 2010, p. 84)

formação do proletariado industrial moderno, dando a entender que os sujeitos preferiam o modo de vida tradicional a ganhos maiores:

[...] o proletariado industrial moderno foi introduzido ao seu papel social não tanto pelos atrativos ou recompensas monetárias, mas pela compulsão, força e medo. Não lhes foi permitido crescer como num jardim ensolarado; foi forjado, pelo fogo, pelos golpes poderosos de um martelo... O quadro típico é o da dominação e do medo, do medo da fome, do despejo, do aprisionamento daqueles que desobedecem às novas regras industriais. (POLLARD, 1968, p. 243)¹⁶⁶

É neste sentido weberiano que a atitude “tradicionalista” de Chinaski é enquadrada, uma retomada, no presente, de ritmos de trabalho que se dão a partir de necessidade percebida, e não pelos ditames do relógio. Esta situação é exemplificada inúmeras vezes nos dois romances, porém, em *Post Office*, de modo mais explícito, na interação com um superintendente, o qual questiona adverte Chinaski por ele ter levado 28 minutos para concluir uma bandeja de cartas “de 15 minutos”:

— Imagine que eu receba uma bandeja fácil. De vez em quando isso acontece. Às vezes eu termino uma bandeja em 5 minutos ou em 8 minutos. Suponhamos que eu termine uma bandeja em 8 minutos. De acordo com o padrão de tempo testado, eu salvei aos Correios 15 minutos. Agora eu posso pegar esses 15 minutos e ir até o refeitório, comer uma fatia de torta com sorvete, assistir tv e voltar?
— NÃO! VOCÊ DEVE PEGAR OUTRA BANDEJA IMEDIATAMENTE E COMEÇAR A ORGANIZAR AS CARTAS! (BUKOWSKI, 2002b, p. 181)¹⁶⁷

Na interação com o superintendente, ele justifica repetidamente que o padrão foi “testado pelo tempo” (BUKOWSKI, 2002b, p. 180), incrédulo com a incapacidade de seu subordinado de compreender algo que, para o chefe, que aceita a regulação do trabalho pelo tempo, é natural. Chinaski questiona a necessidade de seguir

¹⁶⁶ “[...] the modern industrial proletariat was introduced to its role not so much by attraction or monetary rewards, but by compulsion, force and fear. It was not allowed to grow as in a sunny garden; it was forged, over a fire, by the powerful blows of a hammer....The typical framework is that of dominance and fear, fear of hunger, of eviction, of prison for those who disobey the new industrial rules.” (POLLARD, 1968, p. 243)

¹⁶⁷ “Suppose I get an easy tray. Once in a while I do. Sometimes I finish a tray in 5 minutes or in 8 minutes. Let's say I stick a tray in 8 minutes. According to the time-tested standard I have saved the post office 15 minutes. Now can I take these 15 minutes and go down to the cafeteria, have a slice of pie with ice cream, watch t.v. and come back?”
“NO! YOU ARE SUPPOSED TO GRAB A TRAY IMMEDIATELY AND START STICKING MAIL!”. (BUKOWSKI, 2002b, p. 181)

trabalhando quando não há, efetivamente, o que fazer. Esta é a mentalidade que Weber chama de “tradicional”.

É importante ressaltar que Chinaski não questiona apenas as horas trabalhadas por semana, o que seria uma crítica quantitativa, mas a deterioração infligida ao tempo quando ele é extirpado dos seres humanos. Na concepção chinaskiana, simplesmente alocar menos horas por dia, ou reservar mais folgas por semana não resolve o problema que é a organização do trabalho por princípios que envolvem a alienação de tempo de vida.

Esta crítica do personagem é mais radical, pois, vê qualquer forma de alocação de tempo de vida em espaços pré-determinados como hostil à experiência humana de viver. O fim de semana, dentro desta concepção, por exemplo, é visto como alinhado à temporalidade da produção industrial moderna, mesmo tendo uma origem religiosa, portanto, “tradicional”.

No caso das religiões que mantêm o costume de guardar o sábado ou o domingo, apesar de seguirem a tradição, não há nisso *qualquer tradicionalismo laboral*, mas assim plena adaptação ao regime de trabalho dominante, haja vista a própria existência do “weekend” como instituição é uma invenção recente que visou unificar a observância (religiosa) do sábado e do domingo em um único pacote, voltado ao culto do consumo, além de servir para solidificar a separação da fruição em dias fixos na semana, o que, dentro da lógica de trabalho tradicional, não fazia nenhum sentido: as condições climáticas, o mar calmo e a estação do ano tinham mais influência sobre períodos de “tempo livre” do que o calendário.

O “fim de semana”, que antes era visto como um entrave ao constante funcionamento da esteira de produção, se consolida como um dos símbolos do capitalismo, como pontuou Henfil (1980) em seu diário de viagem à China, imaginando a descrição que um visitante Chinês faria da Europa ocidental dos anos 70, comparando o fim de semana com uma “tradicional festa ocidental”:

Diria ele quando voltasse pra China: o europeu é escravo do trabalho. Não lhes respeitam vocação ou potencial. Trabalha onde o mercado manda. Recebe uma quantia em dinheiro para comprar uma porção de coisas supérfluas. *A parte que economiza ele gasta quando entra... numa fila imensa de carros na tradicional festa ocidental chamada weekend.* Todo ano ele participa também de outra festa chamada férias. Fica um mês sem trabalhar e isto lhe causa muita angústia e um vazio enorme. Aí ele procura um cinema

ou um teatro onde artistas contratados vivem para ele coisas essenciais como amor, sexo etc. (HENFIL, 1980, p. 13, grifo nosso)

Para pontuar como o “fim de semana” contrasta com a atitude trabalhista que Weber chamava de “tradicional”, basta rememorar a invenção do descanso semanal. O fim de semana tal qual conhecemos foi ardentemente proposto pelo magnata industrial Henry Ford na década de 20 do século XX, quando ele defendia o “leisure” (lazer/tempo livre) do trabalhador, opondo o conceito ao “ócio” e à “preguiça”. Contudo, Ford tinha uma visão utilitária do fim de semana, e segundo esta visão pragmática, ele deveria ser oficializado e universalizado tão somente para que o trabalhador consumisse mais. Para ele, o tempo de lazer deveria ser produtivo, e ter como resultado maior demanda por produtos e serviços:

A difamação antiquada do lazer como tempo perdido ou privilégio dos ricos, propôs Ford, deve ser abandonada de uma vez por todas. *O lazer não era ociosidade ou falta do que fazer, mas uma atividade com 'valor industrial positivo... Visto que aumenta o consumo'.* O homem de negócios inteligente apoiava salários mais altos e horas de trabalho mais curtas, porque 'as pessoas que têm mais lazer devem ter mais roupas. Eles devem ter uma variedade maior de alimentos'. (WATTS, 2005, p. 121, grifo nosso)¹⁶⁸

Por sua vez, o “tradicionalismo laboral” não representa uma atitude de ordenamento do trabalho, de alocação do trabalho temporalmente de forma a aumentar produtividade, mas justamente o enquadramento do trabalho nos interstícios de *outros* aspectos da vida. No tradicionalismo laboral não há cisão clara entre tempo livre e tempo de labuta, visto que as atividades de trabalho são ditadas pela necessidade percebida, por exemplo, a colheita não pode ser protelada, a inspiração do artista não é passível de agendamento, etc, mas concomitantemente o trabalhador pode, o mais das vezes, não fazer nada caso nenhuma tarefa se apresente. A noção de “ócio” (*leisure*) dentro desta concepção não alude à percepção de tempo que se tornou padronizada: a ideia de que o tempo livre existe em oposição ao tempo de labor, cisão que se tornou mais elaborada com a criação do “fim de semana”, que, como referido previamente, era visto como uma

¹⁶⁸ “The old-fashioned denigration of leisure as either wasted time or a privilege of wealth, Ford said, must be abandoned once and for all. *Leisure* was neither idleness or shiftlessness, but *an activity with 'positive industrial value... because it increases consumption.'* The smart businessman supported higher wages and shorter work hours, because 'people who have more leisure must have more clothes. They must have a greater variety of food'.” (WATTS, 2005, p. 121, grifo nosso)

mercadoria por Ford: se no capitalismo industrial, trabalho cronometrado é mercadoria, seu oposto, *leisure*, não deveria pertencer plenamente ao trabalhador? Contudo, como atesta Goldman (1984, p. 91), o tempo livre também foi comoditizado:

O tempo livre foi supostamente caracterizado pela noção de escolha. Uma oposição entre trabalho como necessidade e lazer como liberdade de escolha tornou-se popularmente aceita. No entanto, "essas alegadas liberdades e escolhas significam apenas uma versão transformada da necessidade incessante do capitalismo de moldar uma força de trabalho à sua própria imagem". *Na verdade, o tempo livre do qual o lazer era supostamente construído tornou-se novamente comprometido com as exigências do emergente sistema de produção em massa.* (grifo nosso)¹⁶⁹

A reserva do fim de semana como período de “ócio”, secularizando a observância cristã do Sábado e do Domingo, foi uma forma de racionalizar a jornada de trabalho, dificultando a adoção de dias “extras” de folga, tais como a Segunda-Feira Santa.

Rybczynski (1991) ressalta que o fim de semana surgiu com o objetivo de conter o costume popular de “emendar” o Domingo com a Segunda-Feira, prática que ficou conhecida como “Saint Monday” na Inglaterra (frequentemente estendida até as Terças-Feiras). A “Segunda-Feira Santa” consistia em um empecilho à implantação do capitalismo industrial, pois, frequentemente limitava a semana de trabalho a apenas quatro dias, e também deixava em aberto a possibilidade de resistência ao tempo industrial “de baixo para cima”, considerando-se que era o único dia de descanso não aceito por nenhuma igreja, já que se constituía justamente como criação dos trabalhadores, o que desgostava aos patrões (HODGKINSON, 2007, p. 53). Para Hodgkinson (2007), a “Segunda-Feira Santa” só podia ser “orgânica” a uma sociedade que ainda não valorizava o trabalho excedente:

A Segunda-Feira Santa podia existir em parte porque aqueles que seguiam o costume não havia sido infectados pelo desejo moderno de acumular posses. Portanto, eles não viam a necessidade de

¹⁶⁹ Leisure was supposedly demarcated by the notion of choice. An opposition between work as necessity and leisure as freedom of choice became popularly accepted. However, "these alleged freedoms and choices meant merely a transformed version of capitalism's incessant need to mold a work force in its own image." *Actually, the free time out of which leisure was supposedly constructed became time committed anew to the demands of the emerging mass-production system.* (GOLDMAN, 1984, p. 91, grifo nosso)

ganhar dinheiro além do que a subsistência exigia. (HODGKINSON, 2007, p. 53)¹⁷⁰

Benjamin Franklin, o decano da ética protestante nos EUA, conhecido por guardar o Sábado e dedicar os Domingos para ir à igreja, reconhece em sua autobiografia, referindo-se ao período no qual vivia em Londres, que se distinguia dos trabalhadores ingleses justamente por não participar da “Segunda-Feira Santa”:

Minha assiduidade constante (eu nunca tirava uma folga de Segunda-Feira Santa) me recomendou ao mestre; e a minha rapidez incomum em escrever ocasionava que eu recebesse todo o trabalho de despacho, que geralmente era mais bem pago. Então eu ia trabalhar muito satisfeito. (FRANKLIN, 1916, p. 80)¹⁷¹

O fato de Benjamin Franklin ser capaz de reconhecer o estranhamento causado por suas idas ao trabalho nas Segundas-feiras, a tal ponto destoante dos costumes da época, testemunha para a novidade daquela nova ética do trabalho, da qual ele viria a ser considerado o representante máximo nos EUA: a ética protestante. Thompson (1967, p. 72) ressalta como a ideia de uma “semana de trabalho” (conhecida hoje como “jornada semanal”) não fazia sentido e provocava lamento dos moralistas no século XVII e XVIII. Uma cantiga popular do período explicita a irregularidade da jornada semanal:

Você sabe que Segunda-Feira é Domingo, irmão;
Terça-Feira também;
Quarta-Feira você deve ir para a Igreja e rezar;
Quinta-Feira é meio-feriado;
Na Sexta-Feira é muito tarde para começar a trabalhar;
O Sábado é meio-feriado de novo; (THOMPSON, 1967, p. 72)¹⁷²

¹⁷⁰ “Saint Monday could exist in part because those who followed the custom had not been infected by the modern day desire to accumulate possessions. Therefore, they did not see the need to earn cash beyond what subsistence required.” (HODGKINSON, 2007, p. 53)

¹⁷¹ “My constant attendance (I never making a St. Monday) recommended me to the master; and my uncommon quickness at composing occasioned my being put upon all work of dispatch, which was generally better paid. So I went on now very agreeably.” (FRANKLIN, 1916, p. 80)

¹⁷² “You know Munday is Sundayes brother;
Tuesday is such another;
Wesnesday you must go to Church and pray;
Thursday is half-holiday;
On Friday it is too late to begin to spin;

The Saturday is half-holiday agen.” (THOMPSON, 1967, p. 72)

Chinaski, embora defendesse o *leisure* com tanto vigor quanto Henry Ford, um dos mentores do “fim de semana”, valorizava justamente a ‘*idleness*’ (ociosidade), e tinha aversão ao excesso de consumo. A secularização da guarda do Sábado e do Domingo, período semanal que passou a representar o “tempo livre”, ainda manteve um traço religioso cristão: a noção de merecimento, afinal, o fim de semana apenas é um “evento” para quem se manteve ocupado nos dias precedentes. Este componente moral do “merecer” o tempo livre também não se encontra em Chinaski, para quem a ideia de comoditizar qualquer aspecto da existência humana é absurda, como evidenciado pelo seu diálogo ao ser demitido de um armazém de peças automotivas:

— Você sabia que íamos mandar você embora?"
 — Chefes nunca são difíceis de entender."
 — Chinaski, você não tem se esforçado por um mês e você sabe disso."
 — Um cara se mata de trabalhar e você não aprecia isso."
 — Você não tem se matado de trabalhar, Chinaski."
 Eu olhei para os meus sapatos por algum tempo. Eu não sabia o que dizer. Então olhei para ele.
 — Eu te dei meu tempo. É tudo que tenho para dar – é tudo que qualquer homem tem. E por um mísero dólar e 25 centavos por hora.
 (BUKOWSKI, 2002a, p. 111-112)¹⁷³

Como se nota, para Chinaski, “merecer” o salário soa absurdo. O “ócio” e o “tempo livre” almejados pelo protagonista também não têm o componente moral de “mérito”: ele simplesmente quer escrever o que bem lhe convier — sem maiores preocupações com a comoditização desta atividade — e ter seu tempo livre indistinguível do trabalho, semelhante à imbricação entre fruição e lida pré-industriais, sem a regulação do superintendente:

A mudança para o trabalho assalariado alterou muito o modo de vida e o significado do trabalho para os agricultores e artesãos,

¹⁷³ “You knew we were going to let you go?”

“Bosses are never hard to fathom.”

“Chinaski, you haven’t been pulling your weight for a month and you know it.”

“A guy busts his damned ass and you don’t appreciate it.”

“You haven’t been busting your ass, Chinaski.”

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.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 111-112, grifo nosso)

anteriormente independentes. Na Inglaterra do século XVII, o trabalho assalariado era encarado como uma forma de escravidão. Não apenas muitas fábricas foram construídas como cortiços e prisões, mas a disciplina de trabalho imposta nesses estabelecimentos também pressupunha práticas semelhantes às de uma prisão. No período pré-industrial, o tempo dedicado ao trabalho era determinado pela tarefa a ser executada e pelas condições naturais (clima para os agricultores, maré para os pescadores, etc.). *Trabalho, lazer e festivais religiosos estavam interligados, com pouca demarcação entre “trabalho” e “vida”*. O sistema fabril, por outro lado, criava uma disciplina de trabalho inteiramente nova, com tempo e tarefa rigidamente impostos por superintendentes. (MAGDOFF, 1982, p. 6, grifo nosso)¹⁷⁴

A frugalidade, tida dentro da ética protestante como um valor moral que permitia progressão individual e contenção em prol da estrutura familiar, era aplicada às avessas por Chinaski, como um sacrifício que lhe permitia trabalhar menos:

Será que eles eram muito mais inteligentes do que eu? *A única diferença era o dinheiro e o desejo de acumulá-lo.* [...] me lembrei de meus dias em Nova Orleans, vivendo de duas barras de chocolate de cinquenta centavos por dia, durante semanas a fio, para ter tempo livre para escrever. (BUKOWSKI, 2002^a, p. 63, grifo nosso)¹⁷⁵

Se dentro dos ditames da ética protestante se poupa dinheiro para ganhar mais, a ética chinaskiana visa a economizar para conseguir trabalhar menos (“Eu comia apenas uma vez por dia para que meu dinheiro durasse mais” (BUKOWSKI, 2002a, p.12)¹⁷⁶, de forma a se ter mais ócio para executar a atividade que o personagem nunca toma como uma “ocupação”, mas ócio por si só: escrever. Escrever, parte principal do *ethos* chinaskiano, possui, para ele, valor de uso antes de valor de troca, como elabora Harrison (1994, p. 13):

¹⁷⁴ “The changeover to wage labor greatly altered the way of life and the meaning of work for formerly independent farmers and craftspeople. In seventeenth-century England work for wages was looked on as a form of enslavement. Not only were many factories constructed like poorhouses and prisons, but the work discipline imposed in these shops also presupposed prison-like practices. In the pre-industrial period the time devoted to work was determined by the task to be performed and by natural conditions (weather for farmers, tides for fishers, etc.). *Work, leisure, and religious festivals were intertwined, with little demarcation between “work” and “life.”* The factory system, on the other hand, created an entirely new work discipline, with time and task rigidly imposed by overseers.” (MAGDOFF, 1982, p. 9, grifo nosso)

¹⁷⁵ “Were they that much more clever than I? The only difference was money, and *the desire to accumulate it.* [...] I remembered my New Orleans days, living on two five-cent candy bars a day for weeks at a time in order to have leisure to write.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 63, grifo nosso)

¹⁷⁶ “I only ate one meal a day so my money would last longer” - BUKOWSKI, 2002a, p. 12)

[...] O ethos chinaskiano incorpora uma rejeição de roupas, eletrônicos e um carro novo a cada dois anos, e a recusa de viver a crédito — do consumo pelo consumo. [...] é uma recusa que é positiva em sua demanda implícita por algo mais que a riqueza material. Consumo e acumulação como fins em si mesmos nunca fizeram parte do projeto chinaskiano. *O valor de uso tem precedência sobre o valor de troca na obra de Bukowski.* (grifo nosso)¹⁷⁷

Esta atitude de rejeição de participação na sociedade de consumo não tinha a ver com o anticonsumismo do movimento *hippie*, apesar da coincidência temporal entre o criticismo da sociedade de consumo e o desprezo pelo consumo excessivo manifestado por Chinaski, em especial em *Factotum*, quando o personagem viaja pelos EUA trabalhando de cidade em cidade apenas com sua roupa do corpo, e desistindo de possuir até mesmo uma máquina datilográfica: “Após perder várias máquinas de escrever para casas de penhores eu simplesmente desisti da ideia de ter uma.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 59)¹⁷⁸. Esta postura anticonsumista, minimalista, apesar de coincidir com o *ethos* da contracultura, era uma sobrevivência — herança da atitude tradicional com relação ao trabalho —, singelamente sintetizada pelo gracejo de Max Weber: “O protestante prefere comer bem, enquanto o católico prefere dormir sossegado” (WEBER, 2004, p. 34).

¹⁷⁷ [...] the Chinaskian ethos embodies a rejection of clothes, gadgets and a new car every other year and the refusal to live on credit - of consumption for the sake of consumption. [...] it is a refusal that is positive in its implicit demand for something more than material affluence. Consumption and accumulation as ends in themselves were never a part of the Chinaskian project. Use-value takes precedence over exchange-value in Bukowski's work. (HARRISON, 1994, p. 13)

¹⁷⁸ “After losing several typewriters to pawnbrokers I simply gave up the idea of owning one” (BUKOWSKI, 2002a, p. 59)

4.3 A intermissão do tempo do prazer no “lugar ameno”

Em *Post Office* há uma cidade fora da temporalidade e da racionalidade do capitalismo industrial, já em *Factotum* situação semelhante se reproduz com a criação de outro espaço no qual o tempo corre de forma anômala: o apartamento temporário partilhado por Chinaski e Jan, tida pelos críticos como a mesma personagem que “Betty”, de *Post Office*, com base em dados biográficos de Bukowski. Todavia, não há na diegese elementos que permitam identificar a Jan de *Factotum* como a Betty de *Post Office*, ainda que o leitor saiba que ambas as personagens provavelmente foram inspiradas em Jane Cooney Baker, o grande amor da vida do autor. O apartamento no qual Chinaski vive com Jan é descrito como situado na beirada de um precipício, e nele a marcação da passagem do tempo se dá da seguinte forma:

— Escute, disse Jan, que horas são? Eu quero saber que horas são.
 — Bem, vamos ver, nós ajustamos o relógio pelo rádio à meia-noite da noite passada. Sabemos que ganha 35 minutos a cada hora. Diz 07:30 da noite agora, mas sabemos que isso não está certo, porque ainda não está escuro o suficiente. O.K.. São 7 horas e meia. 7 vezes 35 minutos, são 245 minutos. Metade de 35 é 17 e meio. Isso nos dá 252 minutos e meio. O.K., são 4 horas e 42 minutos e meio que devemos, então ajustamos o relógio de volta para 5:47. É isso, 5:47 da tarde. É hora do jantar e não temos nada para comer. Nosso relógio havia sido derrubado e quebrado e eu o consertei. Eu tirei a parte de trás e encontrei algo errado com a mola principal e a corda. A única maneira de conseguir que o relógio funcionasse de novo era encurtar e apertar a mola principal. Isso afetou a velocidade dos ponteiros do relógio; era quase possível ver o ponteiro dos minutos se mexendo.
 — Vamos abrir outra garrafa de vinho”, disse Jan.
 Nós realmente não tínhamos nada para fazer além de beber vinho e fazer amor. (BUKOWSKI, 2002a, p. 97-98)¹⁷⁹

¹⁷⁹ “Listen,” said Jan, “what time is it? I want to know what time it is.”

“Well, let’s see, we set the clock by the radio at midnight last night. We know that it gains 35 minutes every hour. It says 7:30 p.m. right now but we know that’s not right because it’s not dark enough yet. O.K. That’s 7 and one half hours. 7 times 35 minutes, that’s 245 minutes. One half of 35 is 17 and one half. That gives us 252 and one half minutes. O.K., that’s 4 hours and 42 and one half minutes we owe them so we set the clock back to 5:47. That’s it 5:47. It’s dinner time and we don’t have anything to eat.”

Our clock had been dropped and broken and I had fixed it. I took the back off and found something wrong with the main spring and the fly wheel. The only way I could get the clock to run again was to shorten and tighten the main spring. This affected the speed of the clock’s hands; you could almost watch the minute hand moving.

“Let’s open another jug of wine,” said Jan.

Em ambos romances o tempo é controlado pelas demandas do ordenamento do trabalho, e não pelas necessidades humanas, salvo raros momentos nos quais viver se torna a única atividade dos personagens, e vista como incompatível com trabalho, representado como negação da vida. No apartamento à beira de um precipício Jan e Chinaski retomam o tempo em suas mãos, e o contam errado, sem se importar, e até mesmo o fim da Segunda Guerra Mundial é tido como um detalhe sem importância para eles: “Em algum momento durante uma de nossas noites infernais a Segunda Guerra Mundial acabou”. (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)¹⁸⁰, uma menção fortuita, muito menos relevante do que beber vinho, esquecer do tempo, ser improdutivo e cantar. Nem sequer um incêndio no prédio atormenta ao casal:

Fui até a porta e abri. Havia fumaça espessa no corredor. Bombeiros em grandes capacetes de metal com números gravados neles. Bombeiros arrastando mangueiras longas e grossas. Bombeiros vestidos com amianto. Bombeiros com machados. O barulho e a confusão eram incríveis. Eu fechei a porta.
 — O que é isso? Jan perguntou.
 — É o corpo de bombeiros.
 — Ah..., ela disse.
Ela puxou as cobertas sobre a cabeça, rolou de lado. Deitei ao lado dela e dormi” (BUKOWSKI, 2002, p. 101-102, grifo nosso)¹⁸¹

Embora o tempo pareça distorcido dentro do apartamento, o dinheiro simboliza uma ampulheta, uma contagem regressiva para o retorno ao trabalho: “Tínhamos quase nada de dinheiro e estávamos bebendo vinho” (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)¹⁸², o que acontece subitamente no início do próximo capítulo, e é tratado com naturalidade pelo protagonista: “Eu fui finalmente contratado em um galpão de peças de carro.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 102)¹⁸³. Com o retorno ao

We really had nothing to do but drink wine and make love. (BUKOWSKI, 2002a, p. 97-98)

¹⁸⁰ “At some point during one of our hellish nights World War II ended” (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)

¹⁸¹ “I went to the door and opened it. There was thick smoke in the hall. Firemen in large metal helmets with numbers on them. Firemen dragging long thick hoses. Firemen dressed in asbestos. Firemen with axes. The noise and confusion was incredible. I closed the door.

“What is it?” asked Jan.

“It’s the fire department.”

“Oh,” she said. She pulled the covers up over her head, rolled on her side. I got in beside her and slept.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 101-102, grifo nosso)

¹⁸² “There was very little money and we were drinking wine” (BUKOWSKI, 2002a, p. 100)

¹⁸³ “I was finally hired on at an auto parts warehouse” (BUKOWSKI, 2002a, p. 102)

trabalho, de imediato o controle do tempo é subtraído dos personagens, novamente sob controle das demandas produtivas:

— Quando é a última corrida em Hollywood Park? Ele perguntou.
 — Cinco e meia.
 — Nós vamos sair daqui às cinco.
 — Nós nunca conseguiríamos.
 — Nós podemos tentar. Meu Boy Bobby vai ganhar.
 — Como somos azarados.
 — Quer vir junto?
 — Claro.
 — Fique de olho no relógio. Às cinco vamos pular fora".
 Às cinco para as cinco nós estávamos trabalhando tanto quanto possível perto da saída dos fundos. Meu amigo, Manny, olhou para o seu relógio.
 — Nós vamos roubar dois minutos. Quando eu começar a correr, me siga. (BUKOWSKI, 2002a, p. 103)¹⁸⁴

O tempo, que antes era passível de ser contado com um relógio que atrasava 35 minutos a cada hora, agora é cronometrado, fora do controle dos indivíduos, e sair dois minutos mais cedo é mencionado com a expressão “roubar 2 minutos”, de acordo com a lógica do capital: “Se o trabalhador consome em seu proveito o tempo que [o capitalista] tem disponível, furta o capitalista” (MARX, 2012, p.271). Nas palavras de Thompson (1967, p. 61): “Tempo agora é moeda: não passa, é gasto”¹⁸⁵.

Manny, o companheiro de emprego de Chinaski, propõe sair mais cedo para ir para a casa de apostas, levando também as apostas dos outros funcionários, as quais ele e Chinaski começam a furtar, sem nunca fazer apostas com o dinheiro que é entregue a eles. Manny justifica se apossar do dinheiro com o seguinte argumento:

¹⁸⁴ “When’s the last race go off at Hollywood Park?” he asked.

“5:30.”

“We get out of here at 5:00.”

“We’d never make it.”

“We could try. My Boy Bobby’s going to win.”

“Just our luck.”

“Want to come along?”

“Sure.”

“Watch the clock. At 5:00 we’ll cut out.”

At five minutes to 5:00 we were both working as near the rear exit as possible. My friend, Manny, looked at his watch. “We’ll steal two minutes. When I start running, follow me.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 103)

¹⁸⁵ “Time is now currency: it is not passed, but spent” (THOMPSON, 1967, p. 61)

— Não vamos apostar o dinheiro deles, vamos ficar com o dinheiro deles.
 — E se eles ganharem?
 — Eles não vão ganhar. Eles sempre escolhem o cavalo errado. Eles têm um jeito de sempre escolher o cavalo errado.
 — Suponha que eles apostem nosso cavalo?
 — Então saberemos que escolhemos o cavalo errado. (BUKOWSKI, 2002a, p. 106-107)¹⁸⁶

Manny reflete a postura que Chinaski demonstra em *Post Office*, de que o sistema, metonimizado pela casa de apostas, só funciona se a massa perder: “A multidão sempre voltava pra casa falida.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 117)¹⁸⁷. Chinaski, no entanto, mais ganha do que perde, e assim como em *Post Office*, por um período em *Factotum* o protagonista sobrevive apenas dos rendimentos de apostas, e traz, assim, a mensagem de que o risco assumido ao se abdicar da submissão a uma cultura de trabalho vale a pena, senão pelo resultado, pelo processo em si, pela negação do que ele chama de sabedoria do escravo, a postura que aceita a submissão às coerções do trabalho:

Bem, como os rapazes dizem, você tem que trabalhar em algum lugar. Então eles aceitavam o que aparecesse. Essa era a sabedoria do escravo. (BUKOWSKI, 2002b, p. 189)¹⁸⁸.

Retomar posse sobre o tempo significava negar o aprisionamento derivado de uma cultura de trabalho, exemplificado pelo pai do personagem em *Factotum*, que não consegue se desencarcerar das amarras do emprego após o expediente:

Eu me lembrei de como meu pai costumava voltar para casa todas as noites e conversar sobre seu emprego com minha mãe. A conversa de trabalho começava quando ele entrava pela porta, continuava na mesa de jantar e terminava no quarto de onde meu pai gritava "Apaguem as luzes!" às 8 da noite, para que ele pudesse

¹⁸⁶ “We don’t bet their money, we keep their money.”

“Suppose they win?”

“They won’t win. They always pick the wrong horse. They have a way of always picking the wrong horse.”

“Suppose they bet our horse?”

“Then we know we’ve got the wrong horse.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 106-107)

¹⁸⁷ “The crowd always went home broke” (Bukowski, *Post Office*, 2002b, p. 117)

¹⁸⁸ “Well, as the boys said, you had to work somewhere. So they accepted what there was. This was the wisdom of the slave.” (BUKOWSKI, 2002b, p. 189)

descansar e ter toda sua energia para o trabalho no dia seguinte. (BUKOWSKI, 2002a, p. 13)¹⁸⁹

Madigan (2010) ressalta como a atitude de Chinaski, de recusa a tomar parte em uma cultura carreirista, consiste mais na valorização de processos do que de resultados, contrariando, assim, a lógica produtiva do capitalismo. Madigan posiciona Chinaski como um exemplo de “adepto Zen”:

O ideal adepto do Zen — e, como já discutimos, Chinaski é esperto, se bem que uma incorporação bastante cômica e inesperada desse tipo — não é enganado pela natureza ilusória do mundo material. Ele foca no processo de uma jornada ou atividade, não na recompensa a ser colhida no final. (MADIGAN, 2010, p. 93)¹⁹⁰

A postura que Madigan (2010) caracteriza como “Zen” contraria uma das máximas da ética protestante: a necessidade de contenção de prazer para recompensa futura, de sacrifício no presente para ser agraciado posteriormente, comumente deixando as benesses apenas para a próxima geração, postura adotada pelo pai de Chinaski. O personagem Chinaski, no entanto, é ambivalente mesmo neste aspecto, pois, não hesita em sacrificar a própria alimentação para estender os períodos sem emprego, e assim poder escrever (BUKOWSKI, 2002a, p. 63), com a ressalva de que o sacrifício era voltado para um processo recompensador por si só, de escrita.

Já para Franklin (2013), as decisões de Chinaski seriam “aleatórias”, sem um objetivo. Estabelecendo um diálogo com os críticos Madigan e Dobozy, Franklin identifica uma dualidade interpretativa do conjunto da obra bukowskiano, se posicionando ao lado da leitura que nega objetivos políticos no autor:

Em sua análise do romance, o crítico Andrew J. Madigan argumenta que “Bukowski-Chinaski, é claro, nunca teve uma estratégia” (454). Ele quer dizer que Chinaski, durante a maior parte de sua vida, tomou decisões aleatórias. Em seu artigo sobre *Factotum*, Tamas

¹⁸⁹ “I remembered how my father used to come home each night and talk about his job to my mother. The job talk began when he entered the door, continued over the dinner table, and ended in the bedroom where my father would scream “Lights Out!” at 8 p.m., so he could get his rest and his full strength for the job the next day.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 13)

¹⁹⁰ “The ideal Zen adept - and, as we’ve discussed, Chinaski is a canny if also quite comic and unexpected embodiment of this type - is not fooled by the illusory nature of the material world. He focuses on the process of a journey or activity, not the reward to be reaped at the end.” (MADIGAN, 2010, p. 93)

Dobozy também elimina a possibilidade de que os riscos de Chinaski no local de trabalho têm um objetivo. (FRANKLIN, 2013, p. 10)¹⁹¹

Contudo, tal leitura ignora um padrão facilmente identificável em *Factotum*: (1) pressionado pelas circunstâncias, o protagonista procura emprego, (2) tenta se apropriar de seu tempo em transgressão às exigências do gerenciamento laboral, constantemente testando os limites do patronato, (3) gera conflito com as demandas por produtividade, (4) é demitido ou pede demissão, (5) desempregado, escreve ficção, (6) volta a procurar emprego, ciclo que se repete ao longo do romance. Supor que semelhante padrão, repetido ao longo de vinte e dois empregos, seja fruto de “decisões aleatórias”, desconsidera a própria postura demonstrada pelo protagonista: “Eu sempre iniciava um emprego com a sensação de que ou eu iria pedir demissão, ou seria demitido logo.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 130)¹⁹². Henry Chinaski já sabe, de antemão, qual será o resultado de um novo emprego, eliminando a possibilidade de aleatoriedade em suas ações, e, ainda que não tenha uma estratégia política, há uma estratégia de sobrevivência pessoal que lhe possibilita escrever.

Com relação a essa negação do sacrifício pela carreira, Rhodes (2009) caracteriza a resistência à subsunção por parte de Chinaski como extrema, e não apenas ao trabalho enquanto formação econômica, mas à cultura de culto ao trabalho da sociedade que o circunda:

Chinaski não está resistindo a um trabalho em específico, ele está resistindo ao "trabalho" - todo o modo de vida associado à cultura do trabalho baseado em ambição, sacrifício, esforço e adaptação. [...] Mas essa é uma resistência pela qual ele paga um preço alto - o preço é a pobreza, raramente sabendo de onde virá a próxima refeição, ou se ela virá. As relações capitalistas em que Chinaski se encontrava imergido são abrangentes em suas promessas paternas - promessas que são bastante concretas na medida em que podem oferecer uma vida de razoável conforto e segurança, desde que se participe do jogo. Resistir realmente a isso, como mostra o *Factotum*, significa também rejeitar os frutos que ele concede - é a disposição

¹⁹¹ “In his own analysis of the novel, critic Andrew J. Madigan argues that “Bukowski-Chinaski, of course, has never had a strategy” (454). He means to say that Chinaski for much of his life made random decisions. In his article on *Factotum*, Tamas Dobozy also cancels out possibilities that Chinaski’s risks in the workplace have a purpose.” (FRANKLIN, 2013, p. 10)

¹⁹² “I *always* started a job with the feeling that I’d soon quit or be fired” (BUKOWSKI, 2002a, p. 130, grifo nosso)

de tomar parte nessa rejeição que marca o extremismo da resistência de Chinaski. (RHODES, 2009, p. 396)¹⁹³

Encontramos assim um protagonista que simultaneamente quer desfrutar do presente, recusando as “promessas” de estabilidade de um emprego, mas que aplica a contenção de gratificação imediata, sacrificando necessidades básicas, para realizar uma atividade profissional que, em *Factotum*, não lhe rende um centavo¹⁹⁴, mas o mantém “puro”: no capítulo 44 o protagonista menciona que precisou “se rebaixar” para conseguir um emprego, ao dizer que considerava o trabalho “sua segunda casa” (BUKOWSKI, 2002a, p. 102). Nos preceitos da “ética chinaskiana”, chamada por Harrison (2004, p. 140) de “refusal-to-work ethic”¹⁹⁵, não se deve tentar *com afinho* conseguir um emprego, e quando empregado, trabalhar o quanto menos possível, de forma a se manter “vitalizado”, tendo em vista que os empregos são vistos como “drenos” de energia humana e libidinal. Por conseguinte, àqueles que estão aprisionados na jaula do capitalismo, Chinaski lança a pecha, indiretamente, de impotentes sexuais, sugerindo que a contenção de prazer exigida por uma rotina laboral envolvia a extração pelo emprego da própria vitalidade dos sujeitos: “[...] grandes amantes sempre foram homens de lazer. Eu trepava melhor como um vagabundo do que como batedor de ponto.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 109)¹⁹⁶.

Para Chinaski, há um componente de emasculação no trabalho alienado, no qual ele não pode exercer sua criatividade ou determinar o ritmo de execução. A atividade de procurar emprego envolve uma performance “teatral-social” que é vista como humilhante pelo protagonista:

Eu não tive ânimo para ler os classificados de empregos. A ideia de me sentar diante de um homem atrás de uma mesa e dizer para ele

¹⁹³ “Chinaski is not resisting a particular job, he is resisting “the job” — the whole way of life associated with the culture of work premised on ambition, sacrifice, striving, and fitting in. [...] But this is a resistance for which he pays a high price — the price is poverty, rarely knowing where the next meal will come from, or if it will come at all. The capitalist relations that Chinaski finds himself in are all encompassing in their paternal promises — promises that are quite real in that they can offer a life of some comfort and security, provided that one plays the game. To really resist this, as *Factotum* shows, means also to reject the fruits that it bestows — it is the willingness to engage in this rejection that marks the extremity of Chinaski’s resistance.” (RHODES, 2009, p. 396)

¹⁹⁴ A escrita possui, no contexto de *Factotum*, apenas valor de uso: “Quem, com seu produto, satisfaz a própria necessidade gera valor-de-uso, mas não mercadoria” (MARX, 2012, p. 63)

¹⁹⁵ “*Factotum*, in fact, is the clearest statement of what might be called the refusal-to-work ethic.” (HARRISON, 2004, p. 140). Trad.: “Factótum, de fato, é a declaração mais clara do que pode ser chamado de ética da recusa do trabalho.” (HARRISON, 2004, p. 140)

¹⁹⁶ “[...] great lovers were always men of leisure. I fucked better as a bum than as a puncher of timeclocks.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 109)

que eu queria um emprego, que eu estava qualificado para um emprego, era demais para mim. Francamente, eu estava horrorizado pela vida, com o que um homem tinha que fazer simplesmente para comer, dormir e manter-se vestido. Então eu fiquei na cama e bebi. Quando você bebe o mundo ainda continua lá fora, mas por um momento ele não aperta sua garganta. (BUKOWSKI, 2002a, p. 67)¹⁹⁷

O emprego que sintetiza o título do romance *Factotum* é descrito pelo narrador-protagonista como melhor executado por “um homem sem rosto, assexuado, penitente”. Os adjetivos se referem ao “homem” que os precede, evidenciando o processo de emasculação. O “quebra-galho” ou “pau para toda obra” (*extra ball-bearing* ou *factotum*) deve saber o nome de todos e conhecer as necessidades de todos:

Fui contratado como o que eles chamavam de quebra-galho. O quebra-galho é o homem que é simplesmente solto na empresa sem deveres específicos. Ele deve saber o que fazer depois de consultar um poço profundo de instinto milenar. Instintivamente, supõe-se que ele saiba o que fará com que as coisas funcionem suavemente, como melhor manter a empresa, a Mãe, e satisfazer todas as suas pequenas necessidades irracionais, contínuas e insignificantes.

Um bom homem quebra-galho é sem rosto, assexuado, penitente; ele está sempre esperando na porta quando o primeiro funcionário com a chave chega. Logo ele está lavando a calçada, e ele cumprimenta cada pessoa pelo nome quando elas chegam, sempre com um sorriso brilhante e de uma maneira tranquilizadora. Servil. (BUKOWSKI, 2002a, cap. 56, grifo nosso)¹⁹⁸

Estas críticas de Chinaski ao processo de despersonalização e “assexualização” do trabalho alienado ecoam, no campo literário, o pensamento social de Marcuse (1975):

¹⁹⁷ “I couldn’t get myself to read the want ads. The thought of sitting in front of a man behind a desk and telling him that I wanted a job, that I was qualified for a job, was too much for me. Frankly, I was horrified by life, at what a man had to do simply in order to eat, sleep, and keep himself clothed. So I stayed in bed and drank. When you drank the world was still out there, but for the moment it didn’t have you by the throat.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 67)

¹⁹⁸ “I was hired as what they called the extra ball-bearing. The extra ball-bearing is the man who is simply turned loose without specific duties. He is supposed to know what to do after consulting some deep well of ancient instinct. Instinctively one is supposed to know what will best keep things running smoothly, best maintain the company, the Mother, and meet all her little needs which are irrational, continual and petty. *A good extra ball-bearing man is faceless, sexless, sacrificial*; he is always waiting at the door when the first man with the key arrives. Soon he is hosing off the sidewalk, and he greets each person by name as they arrive, always with a bright smile and in a reassuring manner. Obesant.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 129-130, grifo nosso)

Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em alienação. O trabalho tornou-se agora geral, assim como as restrições impostas à libido: o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer. A libido é desviada para desempenhos socialmente úteis, em que o indivíduo trabalha para si mesmo somente na medida em que trabalha para o sistema, empenhado em atividades que, na grande maioria dos casos, não coincidem com suas próprias faculdades e desejos. (MARCUSE, 1975, p. 57, grifo nosso)

No romance, para além do apartamento no qual o tempo não é ordenado pelas demandas do trabalho, no ambiente do bar a vida também pulsa e a passagem do tempo não é cronometrada, a ponto do personagem se esquecer de ir embora e ficar preso dentro de um (BUKOWSKI, 2002a, p. 27). Neste ambiente acontece o contrário da emasculação: Chinaski arruma brigas “por esporte”, flerta e é respeitado.

Russell Harrison (1994) observa que, em *Factotum*, o “bar” é um ambiente no qual o “princípio de desempenho” não rege as relações humanas, constituindo, assim, um refúgio contra a alienação laboral, e não apenas um entreposto de bebidas: “[...] uma comunidade na qual o desempenho de trabalho alienado não é a medida do sucesso” (HARRISON, 1994, p. 146)¹⁹⁹. A única exceção é o bar situado em *Greenwich Village*, conhecido como ponto de encontro de escritores em Nova Iorque. Porém, este bar não é um “bar” na concepção de Chinaski, pois, é um local no qual as pessoas não se embebedam, forma encontrada pelo narrador para ridicularizar a geração de intelectuais que se encontrava em *Greenville Village*, acentuando sua característica de *outsider* (marginal) dentre os escritores da época:

Eu era o único cliente apesar da coluna de Winchell. Lá estava eu sozinho com um grande espelho, o bar e o barman.
— Desculpe, senhor, não podemos atendê-lo.
Fiquei atordoado, não consegui responder. Esperei por uma explicação.
— Você está bêbado.
Eu estava provavelmente de ressaca, mas não havia tomado uma dose fazia doze horas. (BUKOWSKI, 2002a, p. 41)²⁰⁰

¹⁹⁹ “[...] a community where the performance of alienating work is not the measure of success.” (HARRISON, 1994, p. 146)

²⁰⁰ “I was the only patron despite Winchell’s column. There I stood alone with a large mirror, the bar, and the bartender.”

É notório que a oposição entre bar e trabalho não é invenção de Bukowski, mas algo muito antigo, como exemplificou Thompson (1967) com o relato autobiográfico de Francis Place²⁰¹ sobre suas escapadas até as tavernas:

“Não sei como descrever a aversão doentia que às vezes toma de súbito o trabalhador e o incapacita por um período mais longo ou mais curto, de seguir sua ocupação habitual”, escreveu Francis Place em 1829; e ele adicionou uma nota de rodapé como testemunho pessoal:

Por quase seis anos, enquanto trabalhava, quando eu tinha trabalho para fazer, de doze a dezoito horas por dia, quando não aguentava mais, pela causa mencionada, continuar trabalhando, eu corria dele [do trabalho] e ia o mais rápido possível para Highgate, Hampstead, Muswell-hill ou a Norwood, e depois “voltava ao meu vômito”... Este é o caso de todo trabalhador que conheci em minha vida;” (THOMPSON, 1967, p. 76)²⁰²

Em *Factotum*, a ida do narrador-protagonista ao bar funciona até mesmo como um dispositivo narrativo que aponta para a transição entre um emprego e outro, como quando ele trabalhava colando anúncios no metrô de Nova Iorque, uma função perigosa e desgastante:

Eu descii nos trilhos e comecei a pisar sobre eles. Os dois velhos me observavam. O trilho dourado estava lá. Eu pulei alto sobre ele. Então eu meio que corri meio que escorreguei pela escadaria. Havia um bar do outro lado da rua.

Capítulo 21

O horário na fábrica de biscoito de cachorro era das 4:30 da tarde até as 1 da manhã. (BUKOWSKI, 2002a, p. 45, grifo nosso)²⁰³

“I’m sorry, sir, we can’t serve you.”

I was stunned, couldn’t answer. I waited for an explanation.

“You’re drunk.”

I was probably hangover but I hadn’t had a drink for twelve hours.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 41)

²⁰¹ Cartista e militante social inglês do início do século XIX, também conhecido por suas propostas pioneiras a favor de controle de planejamento familiar.

²⁰² “I know not how to describe the sickening aversion which at times steals over the working man and utterly disables him for a longer or shorter period, from following his usual occupation, Francis place wrote in 1829; and he added a footnote of personal testimony:

For nearly six years, whilst working, when I had work to do, from twelve to eighteen hours a day, when no longer able, from the cause mentioned, to continue working, I used to run from it, and go as rapidly as I could to Highgate, Hampstead, Muswell-hill, or Norwood, and then “return to my vomit”... This is the case with every workman I have ever known;” (THOMPSON, 1967, p. 76)

²⁰³ “I got down on the tracks and began stepping over them. The two old men watched me. The gold rail was there. I stepped very high over that.

Then I half-ran half-fell down the stairway. There was a bar across the street.

Exasperado com as circunstâncias do emprego no metrô, a primeira providência de Chinaski é ir para o bar, em situação que emula notavelmente o comportamento dos trabalhadores do começo do século XIX tal qual descrito por Francis Place (THOMPSON, 1967, p. 76). Abruptamente, o capítulo acaba e o início do próximo se dá a partir de um novo emprego no qual o personagem já está inserido, no qual, de forma atípica, Chinaski queda mais tempo que o normal: “Eu trabalhei lá por várias semanas. Eu ia trabalhar bêbado toda noite. Isso não importava; Eu tinha o emprego que ninguém queria” (BUKOWSKI, 2002a, p. 46)²⁰⁴.

Um segundo encontro de Chinaski com o bar, no capítulo 22 (BUKOWSKI, 2002a, p. 47-52), acontece em um contexto no qual o narrador-protagonista consegue conciliar fruição com trabalho — jogando *pinball* e fazendo apostas —, além de ter o companheirismo de outros bêbados, que pagam bebidas para ele enquanto ele limpa as venezianas do local. Sobre este episódio, Harrison (1994) nota que Chinaski implicitamente recusa o pagamento:

Esse incidente é notável por outra razão, a recusa implícita de Chinaski do salário, a conexão entre trabalho e renda. Assim que ele é pago, ele compra bebidas para todos e no final acaba devendo ao gerente. (HARRISON, 1994, p. 146)²⁰⁵

No capítulo 11 há outra situação análoga: ao ficar acidentalmente preso dentro de um bar fechado, de madrugada, Chinaski se serve das bebidas do estabelecimento, mas realiza o trabalho de limpeza do local antes de ir embora, como pagamento ao proprietário (BUKOWSKI, 2002a, p. 27). Ironicamente, apenas no ambiente do bar o personagem parece demonstrar disposição para trabalho manual.

As tentativas de Chinaski de retomar o tempo para si enquanto trabalha para outrem são uma constante ao longo do romance, como, por exemplo, ao ser

Chapter 21

The hours at the dog biscuit factory were from 4:30 p.m. to 1 a.m.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 45, grifo nosso)

²⁰⁴ “I worked for several weeks. I came in drunk each night. It didn’t matter; I had the job nobody wanted.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 46)

²⁰⁵ “That incident is notable in another way, Chinaski’s implicit refusal of the wage, the connection between work and income. As soon as he is paid, he buys everyone drinks with the money and in the end winds up *owing* the manager.” (HARRISON, 1994, p. 146, grifo do autor)

empregado pelo *Times Building*, abandona seu posto e vai para o bar do outro lado da rua e, a ser flagrado pelo chefe (BUKOWSKI, 2002a, p. 148), é transferido para uma função diferente no turno noturno, na qual logo providencia uma forma de dormir durante a maior parte da jornada (BUKOWSKI, 2002a, p. 153). Ao ser pego em flagrante novamente, é sumariamente demitido. No seu próximo emprego, em uma empresa de venda de freios de carros, o seguinte diálogo transcorre com o patrão:

— Você começa agora. E é absolutamente proibido fumar. Não aqui em cima. Se você tiver que fumar, desça as escadas, ok?

— OK.

O Sr. Henley fechou a porta. Eu o ouvi descer as escadas. Abri a pequena janela e olhei para o mundo. Então me sentei, relaxado, e fumei um cigarro. (BUKOWSKI, 2002a, p. 161, grifo nosso)²⁰⁶

A “ética da recusa do trabalho” (HARRISON, 1994, p. 140) se manifesta a partir das tentativas do personagem de furtar ao seu empregador a oportunidade de, efetivamente, extrair dele seu tempo e sua força de trabalho. Se permitir ser explorado, para Chinaski, representava não só uma humilhação, como a precipitação da decrepitude, pois o trabalho é apresentado como um vampiro que suga o vigor e a tenacidade dos indivíduos. Em contraste, os moradores de rua, marginalizados das coerções produtivas, são descritos de forma positiva:

Bem, naqueles dias, o rio L.A. era falso — não havia água, apenas uma pista de cimento larga, plana e seca. Os mendigos viviam ali às centenas em pequenas alcovas de cimento debaixo das pontes e viadutos. Alguns deles até tinham vasos de plantas na frente de seus pontos. Tudo o que eles precisavam para viver como reis era um fogareiro enlatado e o que eles recolhiam de uma lixeira próxima. Eles eram bronzeados e relaxados e a maioria deles parecia muito mais saudável do que o homem de negócios típico de Los Angeles. Aqueles caras lá embaixo não tinham problemas com mulheres, imposto de renda, locatário, despesas de enterro, dentista, pagamento de financiamento, reparos de carro, ou entrar em uma cabine de votação e fechar a cortina. (BUKOWSKI, 2002a, p. 163-164, grifo nosso)²⁰⁷

²⁰⁶ “You start now. And, absolutely no smoking. Not up here. If you have to smoke, you come on downstairs, O.K.?”

“O.K.”

Mr. Henley closed the door. I heard him go down the stairs. I opened the little window and looked out at the world. *Then I sat down, relaxed, and smoked a cigarette.* (BUKOWSKI, 2002a, p. 161, grifo nosso)

²⁰⁷ “Now in those days the L.A. River was a fake—there was no water, just a wide, flat, dry cement runway. The bums lived down there by the hundreds in little cement alcoves under the bridges and

A postura anti-trabalho de Chinaski não deve ser generalizada para qualquer contexto. Trata-se, é claro, de uma representação que se apresenta a partir da ficcionalização de um período histórico, que não é, como já foi argumentado, necessariamente o mesmo da diegese, visto que há considerável discrepância entre as condições de trabalho descritas e o estágio de desenvolvimento das forças produtivas no período descrito na história dos romances. Todavia, esta representação remete a uma sociedade na qual havia — e ainda há — um culto ao trabalho pelo trabalho, ao qual Weber tratou como “irracional” (ROVIRA, 2010, p. 84), que causava estranhamento em imigrantes já no século XIX. Segundo Wyman (1993), uma parcela dos imigrantes europeus retornou dos Estados Unidos devido ao “costume” americano de manter jornadas longas de trabalho ininterrupto, completamente estranho à cultura dos camponeses que haviam emigrado da Polônia ou da Irlanda em busca de oportunidades melhores:

Eles concordavam: se trabalhava duro na América. Era preciso "suar mais durante um dia do que durante uma semana inteira na Polônia", escreveu um imigrante camponês para seus familiares na Polônia. Os repatriados para a Irlanda disseram que haviam trabalhado como escravos, e alguns argumentaram que "se as pessoas trabalhassem duro no país de origem, ganhariam tanto dinheiro lá quanto qualquer um na América". Entrevistas com imigrantes noruegueses encontraram consense de que tinham que trabalhar mais na América do que na Noruega. Comentários semelhantes apareceram em todo o continente enquanto os remigrantes contavam suas experiências. [...] um imigrante apontou que cavalos e bois, ao contrário, ficavam ociosos nos Domingos e feriados no país de origem: "Aqui você não tem tempo livre!". Um norueguês que havia conseguido um emprego

overpasses. Some of them even had potted plants in front of their places. All they needed to live like kings was canned heat (Sterno) and what they picked out of the nearby garbage dump. *They were tan and relaxed and most of them looked a hell of a lot healthier than the average Los Angeles business man.* Those guys down there had no problems with women, income tax, landlords, burial expenses, dentists, time payments, car repairs, or with climbing into a voting booth and pulling the curtain closed." (BUKOWSKI, 2002a, p. 163-164, grifo nosso)

Workmen For Industry was located right on the edge of skid row. *The bums were better dressed, younger, but just as listless. They sat around on the window ledges, hunched forward, getting warm in the sun and drinking the free coffee that W.F.I. offered.* There was no cream and sugar, but it was free. (BUKOWSKI, 2002a, p. 200, grifo nosso)

"A Agência de Empregos para a Indústria estava localizada à beira de Skid Row [região próxima ao centro de Los Angeles conhecida por sua alta concentração de moradores de rua]. Os mendigos eram mais bem vestidos, mais jovens, mas igualmente letárgicos. Eles se sentavam nos parapeitos das janelas, se debruçavam, se aqueciam ao sol e tomavam o café gratuito que a A.E.I. oferecia. Não havia creme nem açúcar, mas era de graça." (BUKOWSKI, 2002a, p. 200, grifo nosso, nota nossa)

escavando valas em Duluth, Minnesota, em uma equipe de nove pessoas vigiadas por um homem com uma bengala: "Se alguém fizesse uma pausa, ele estava lá imediatamente ameaçando-o e avisando que ele seria mandado embora se não trabalhasse".

[...]

Um irlandês recém-chegado encontrou condições semelhantes quando olhou para uma fundição e viu trabalhadores seminus trabalhando no escuro. O irlandês Frank Roney logo se indignou contra os Estados Unidos, depois de não encontrar respeito entre os patrões, nem unidade entre os trabalhadores; ele concluiu que sua "exaltada ideia da igualdade entre os homens na República Americana era bem mítica". (WYMAN, 1993, p. 53-55)²⁰⁸

Os relatos de imigrantes, coletados por Wyman (1993), que retornaram à Europa apontam para uma sociedade na qual o ritmo de trabalho era discrepante em comparação ao Velho Mundo, e na qual a postura do gerenciamento laboral não tinha pudores com relação ao uso de coerção para efetivar a máxima exploração de mão de obra.

Não é objetivo dessa pesquisa, esclarecer quanto desta cultura exploratória — e auto-exploratória — deriva da ética protestante, da herança da escravidão, ou de um amálgama entre ambas, mas reconhecer que o fenômeno foi distintivo o suficiente para causar o retorno de imigrantes, e também a composição, por Charles Bukowski, de um punhado de romances contra a idolatria do trabalho, não por acaso neto e filho de imigrantes, e ele mesmo nascido fora dos EUA. Situar o escritor e sua criação (Chinaski) neste campo de cultura "*blue collar*" (trabalhadores manuais) é necessário para que não se confunda a postura anti-trabalho demonstrada pelo protagonista Chinaski com a celebração do ócio das classes altas ao longo da história, as quais usavam a disponibilidade de ócio como objeto de diferenciação

²⁰⁸ "They agreed: you worked hard in America. One had to "sweat more during a day than during a whole week in Poland", a peasant immigrant wrote home. Returnees to Ireland said that they had worked like slaves, and some argued that "if people worked hard at home they would make as much money at home as any one in America." Interviewers with Norwegian immigrants found general agreement that they had to work harder in America than in Norway. Similar comments appeared across the Continent as remigrants recounted their experiences.

[...] one immigrant pointed out that horses and oxen, in contrast, were idle on Sundays and holidays at home: "Here you do not have any free time!"). A Norwegian got a job digging ditches in Duluth, Minnesota, in a crew of nine watched over by a man with a cane: "If anyone took a break, he was there at once threatening him and warning him that he would be thrown out if he didn't work."

[...]

A newly arrived Irishman found similar conditions when he looked into a foundry and saw workers half-naked laboring in the dark. The Irishman, Frank Roney, soon turned against America after encountering neither conscience among employers nor unity among workers; he concluded that his "exalted idea of man's equality in the American republic was rather mythical." (WYMAN, 1993, p. 53-55)

social. Essa postura é tipificada pelo aristocrata Adam Smith, que via o trabalho como uma obrigação do “Outro”:

É sua celebração do ócio que tipifica a mentalidade da burguesia na sociedade capitalista e nas classes superiores ao longo da história. Adam Smith, o grande teórico da economia capitalista, é muito mais explícito quando, num contexto diferente, ele define o trabalho como uma atividade que exige que o trabalhador desista de “sua tranquilidade, sua liberdade e sua felicidade”. (MAGDOFF, 1982, p. 2)²⁰⁹

A principal diferença reside no fato de Adam Smith ver o trabalho como “sacrifício” em qualquer contexto, de forma anistórica, enquanto Marx, embora critique a celebração incondicional do tempo livre por Smith, é, similarmente, crítico do trabalho alienado, como deixa claro mesmo nas críticas que faz ao posicionamento aristocrático de Smith:

Ele está certo, é claro, que, em suas formas históricas como trabalho escravo, trabalho servil e trabalho assalariado, o trabalho sempre aparece como repulsivo, sempre como trabalho forçado externo; e o não-trabalho, pelo contrário, como “liberdade e felicidade”. Isso vale duplamente: para esse trabalho contraditório; e, em relacionado a isso, para o trabalho que ainda não criou as condições subjetivas e objetivas para si mesmo... nas quais o trabalho se torna trabalho atraente, a autorrealização do indivíduo. (MARX apud MAGDOFF, 1982, p. 2, grifo do autor)²¹⁰

Marx, após aquiescer que Smith estava certo com relação às formas de trabalho servis, escravocratas e assalariadas, menciona depois o “trabalho atraente”, no qual há a “autorrealização” do indivíduo. A diferença fundamental que impede que as laudas dedicadas à apreciação do tempo livre por Chinaski não incorram no aristocratismo smithsoniano se encontra, justamente, na contraposição que ele faz constantemente com outra forma de trabalho, aquela que traz para o protagonista a sua autorrealização: escrever.

²⁰⁹ “It is his celebration of leisure that typifies the mentality of the bourgeoisie in capitalist society and upper classes throughout history. Adam Smith, the great theoretician of the capitalist economy, is much more explicit when, in a different context, he defines work as an activity requiring the worker to give up “his tranquility, his freedom, and his happiness.” (MAGDOFF, 1982, p. 2)

²¹⁰ “He is right, of course, that, in its historic forms as slave-labor, serf-labor, and wage-labor, labor always appears as repulsive, always as *external forced labor*; and not-labor, by contrast, as “freedom and happiness.” This holds doubly: for this contradictory labor; and relatedly, for labor which has not yet created the subjective and objective conditions for itself...in which labor becomes attractive work, the individual's self-realization.” (MARX apud MAGDOFF, 1982, p. 2, grifo do autor)

5. Arqueologia do personagem Chinaski a partir de *Bartleby* e *Wellingborough* de Melville

Para Carl Rhodes, a característica central que impeliu Chinaski a considerar o trabalho como desprezível consiste na inerente privação de tempo de vida causada pela atividade: “O que é mais desprezível com relação ao trabalho para Chinaski é que ele lhe rouba a vida — rouba-lhe o tempo.” (RHODES, 2009, p. 394)²¹¹. Contudo, essa é somente uma das facetas da crítica chinaskiana ao mundo do trabalho. Rhodes não diferencia entre os diversos mundos do trabalho: o trabalho de escrever, por exemplo, não é alvo do mesmo julgamento vitriólico, ao contrário, especialmente em *Factotum*, escrever é a única atividade produtiva que o protagonista executa com afinco, sem qualquer tentativa de subtrair aos chefes (no caso, seus editores). De fato, Harrison (1994, p. 232) reconhece que Chinaski não rejeita todos os aspectos da sociedade americana:

Grande parte do poder da escrita de Bukowski, em geral, decorre de sua ambivalência, do fato de que ele não rejeita completamente a sociedade americana. Se não fosse esse o caso, a simpatia que o leitor sente por Henry Chinaski seria significativamente diminuída. *Tal simpatia existe porque — em graus variados — muitos leitores compartilham da atitude de Chinaski.*” (grifo nosso)²¹²

Harrison sugere que o prazer estético da leitura das (des)aventuras de Chinaski consiste no processo de identificação do leitor com o desprazer do “emprego”, compreendido como a forma específica de trabalho: “emprego” seria o equivalente ao *day job*, a ocupação principal em termos pecuniários, mas que não necessariamente satisfaz a valores imateriais dos indivíduos. Em inglês temos, primariamente, quatro palavras que são traduzidas como ‘trabalho’: *job*, *work*, *labor* e *craft*, traduzidos nesta dissertação, respectivamente como *emprego*, *trabalho*, *labor* e *ofício*. “Labor” é mais comumente aplicada para referenciar um conceito geral de trabalho, ou seja, um uso conceitual do termo (e.g.: *Capital vs. Labor*), mas

²¹¹ “What is most despicable about work for Chinaski is that it robs him of life — robs him of time” (RHODES, 2009, p. 394)

²¹² “Much of the power of Bukowski’s writing in general stems from his ambivalence, from the fact that he does not completely reject American society. Were this not the case, the sympathy that the reader feels for Henry Chinaski would be significantly diminished. *Such sympathy exists because - to varying degrees - many readers share Chinaski’s attitude.*” (HARRISON, 1994, p. 232, grifo nosso)

também tem sentido de alta demanda de força física (e também de parto²¹³), já “work” tem uma carga semântica de trabalho individual e corriqueiro, relativamente estável, similar à *occupation* (ocupação), ao passo que “job” contém um sema negativo, de trabalho para prover necessidades de subsistência, assemelhado a uma ‘chore’ (tarefa) ou ‘gig’ (bico), enquanto “craft” refere-se ao ‘ofício’, o qual pode ser exercido ou existir concomitantemente a execução de outros trabalhos. Tais definições dependem do contexto de enunciação dos participantes em uma prática discursiva.

Chinaski, na maioria das vezes, enuncia o trabalho como ‘the job’²¹⁴, e consequentemente acentua o traço semântico negativo de oposição à fruição, enquanto o ofício de escritor (craft) é o único trabalho apreciado sem traços semânticos disfóricos. Harrison (1994), ao comparar o protagonista de *Fome* de Knut Hamsun com Chinaski, pontua que o desespero do protagonista do romance norueguês — o escritor vagante sem nome —, pode ser amenizado pelo trabalho, ao passo que Chinaski, embora também esbarre nos mesmos percalços do narrador-protagonista de *Fome*, tem uma angústia que não é sanada pelo trabalho: “O desespero do protagonista de *Fome* é remediável pelo emprego, embora o de Chinaski não seja.” (HARRISON, 1994, p. 234, grifo do autor)²¹⁵.

Assim, estabelecemos que Chinaski não é um personagem pertencente a tradição de *Tendenzroman*, pois, para ele, conseguir aumento salarial ou melhorar as condições de trabalho, demandas históricas socialistas, não sanam a absurdez imanente do *day job*:

Como diabos um homem pode gostar de ser acordado às 6h30 da manhã por um despertador, saltar da cama, vestir-se, alimentar-se, cagar, mijar, escovar os dentes e o cabelo, lutar contra o tráfego para chegar a um lugar onde essencialmente ele faz muito dinheiro para outra pessoa e lhe pedem para ser grato pela oportunidade de fazê-lo? (BUKOWSKI, 2002a, p. 127)²¹⁶

²¹³ “The process by which childbirth occurs, beginning with contractions of the uterus and ending with the expulsion of the fetus or infant and the placenta.” (THE FREE DICTIONARY. Labor (verbete). Disponível em: <<http://archive.is/b266u>>. Acesso em: 30 out. 2018)

²¹⁴ O “*day-job*” equivale ao trabalho conhecido como alienado, ou seja, o trabalho *meio*, o qual o indivíduo executa pela subsistência, sem maiores pretensões de realizações artísticas, científicas, técnicas, e sem autonomia sobre os processos de trabalho.

²¹⁵ “[...] the despair of *Hunger*’s protagonist is remediable by a job while Chinaki’s is not.” (HARRISON, 1994, p. 234, grifo do autor)

²¹⁶ “How in the hell could a man enjoy being awakened at 6:30 a.m. by an alarm clock, leap out of bed, dress, force-feed, shit, piss, brush teeth and hair, and fight traffic to get to a place where essentially

A explicação de Carl Rhodes (2009) sobre as estratégias de resistência laborais do protagonista, fundadas na hipótese de que o trabalho destitui o protagonista de tempo, embora correta, é generalista, pois, Chinaski não objeta a “ser destituído de tempo” em atividades produtivas (sua paixão por escrever é evidência disso), *apenas não em funções que o alijam de sua humanidade*, como é evidenciado em diálogo com sua segunda esposa no romance *Post Office*, em pleno trabalho de parto:

- Isso realmente vai acontecer? Eu perguntei.
- Sim.
- Você faz parecer tão fácil, eu disse.
- Você é tão gentil. Isso ajuda.

- Eu gostaria de *ser* gentil. É aquele maldito correio... (BUKOWSKI, 2002b, p. 152, grifo do autor)²¹⁷

Chinaski rebate a declaração de que é “gentil” afirmando que “*gostaria de ser gentil*”, e responsabiliza os Correios por sua confessa falta de tato. Para retomar a observação de Rhodes (2009) sobre o narrador-protagonista objetar principalmente ao roubo de tempo de vida, o que de fato, ocorre, porém não por si só (durante o tempo efetivamente dispendido no trabalho): os efeitos do trabalho não se sentem apenas em sua consecução, mas também no seu *contraturno*, como bem observou Harrison (2004, p. 141):

Não é apenas o trabalho por si mesmo que é tão horrível, mas a presença sentida do emprego ao longo da vida. Mesmo quando não trabalhando o emprego ainda está lá, deformando pessoas e relacionamentos humanos de diversas formas.²¹⁸

you made lots of money for somebody else and were asked to be grateful for the opportunity to do so?” (BUKOWSKI, 2002a, p. 127)

²¹⁷ “Is it really going to happen?” I asked.
 “Yes.”
 “You make it seem so easy,” I said.
 “You’re so very nice. It helps.”

“I’d like to *be* nice. It’s that god damned post office ...” (BUKOWSKI, 2002b, p. 152, grifo do autor)

²¹⁸ “It is not just the work itself that is so horrible but the felt presence of the job throughout life. Even when not at work the job is still there, deforming people and human relationships in a variety of ways.” (HARRISON, 2004, p. 141)

O maior lamento de Chinaski consiste, de fato, na penetração do labor na “ocupação” vital do ser humano, que é o viver em si. Essa postura ética se manifesta no asco pela administração da mão de obra, i.e., o gerenciamento que é apresentado como antagonista – tal qual Jonstone nos Correios – em quase todos os empregos de *Factotum*. Conversas, idas ao banheiro, pausas para tomar água e café, enfim, todos os aspectos que remetem a uma “introdução do viver” no ambiente de trabalho são coibidos pelos capatazes, os quais, hipocritamente, têm expectativa de que o princípio de desempenho seja mantido durante o período de folga, operando como agentes do imbuir da rotina laboral no tempo livre do indivíduo, deformando suas relações pessoais, como indicado no trecho de diálogo com sua esposa gestante (BUKOWSKI, 2002b, p. 152).

Rhodes (2009) considera que o “roubo de tempo” que provoca a indignação constante do narrador-protagonista é quantitativo, e não um amálgama entre o fator quantitativo – tempo efetivamente perdido – e o qualitativo: empobrecimento do tempo vivido.

No romance *Post Office*, a principal causa da pauperização do período de descanso é identificada como a exigência de que os atendentes treinem os “esquemas” de ruas em casa para testes trimestrais:

Cada um tinha que passar nos testes a cada 90 dias, 3 chances, 95% ou mais de acertos, 100 cartões em uma gaiola de vidro, 8 minutos, falhe e eles te deixam tentar ser presidente da General Motors, como o homem disse. Para aqueles que passavam pelos testes, os esquemas eram um pouco mais fáceis, na segunda ou na terceira vez. Mas com a noite de 12 horas e os dias de folga cancelados, era demais para a maioria. Já, do nosso grupo original de 150 para 200, restavam apenas 17 ou 18 de nós.

— Como posso trabalhar 12 horas por noite, dormir, comer, tomar banho, ir e vir, pegar a roupa lavada e abastecer o carro, pagar aluguel, trocar pneus, fazer todas as pequenas coisas que precisam ser feitas e ainda estudar o esquema? Eu perguntei a um dos instrutores na sala de treinamento.

— Faça sem dormir, ele me disse.

Eu olhei para ele. Ele não estava tirando sarro da minha cara. O maldito imbecil estava falando sério. (BUKOWSKI, 2002b, p. 102)²¹⁹

²¹⁹ “You had to pass each test in 90 days, 3 shots at it, 95 percent or better, 100 cards in a glass cage, 8 minutes, fail and they let you try for President of General Motors, as the man said. For those who got

Chinaski também ressalta como um trabalho repetitivo e que avança sobre o tempo livre, apesar de não envolver força física, precipitava a passagem do tempo, reduzindo sua qualidade, novamente confirmando como a estrita perda dos anos para o trabalho, quantitativa, é subordinada ao adensamento das marcas dos anos não vividos (perda qualitativa de vida), subsumidos pela rotina do *day job*, efetivamente matando o indivíduo antes de seu derradeiro traspasse:

Onze anos passaram voando sobre minha cabeça. Eu tinha visto o trabalho devorar homens. Eles pareciam derreter. Tinha o Jimmy Potts da Agência Dorsey. Quando cheguei pela primeira vez, Jimmy era um cara bem apumado em uma camiseta branca. Agora ele tinha acabado. Ele posicionava seu banco o mais próximo do chão o possível e se segurava com os pés para não cair de costas. Ele estava cansado demais para cortar o cabelo e usava o mesmo par de calças há 3 anos. Ele trocava de camisa duas vezes por semana e andava muito devagar. Eles o assassinaram. Ele tinha 55 anos. Ele tinha 7 anos para alcançar a aposentadoria. "Eu nunca vou chegar lá", ele me contou. (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)²²⁰

Ora, reconhece-se que *Post Office* e *Factotum* são romances completamente desalinhados dos valores axiológicos do período de sua composição, em contraste com outros romances que abordam o mesmo tema, escritos, em sua maioria, em plena recessão pós-quebra da bolsa em 1929, tais como: *Jews Without Money* (1930) de Mike Gold, *The Land of Plenty* (1934) de Robert Cantwell, *Call It Sleep*

through, the schemes would get a little easier, the 2nd or 3rd time around. But with the 12 hour night and canceled days off, it was too much for most. Already, out of our original group of 150 to 200, there were only 17 or 18 of us left.

"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.

I looked at him. He wasn't playing *Dixie* on the harmonica. The damn fool was serious." (BUKOWSKI, 2002b, p. 102, grifo do autor)

²²⁰ "11 years shot through the head. I had seen the job eat men up. They seemed to melt. There was Jimmy Potts of Dorsey Station. When I first came in, Jimmy had been a well-built guy in a white T shirt. Now he was gone. He put his seat as close to the floor as possible and braced himself from falling over with his feet. He was too tired to get a haircut and had worn the same pair of pants for 3 years. He changed shirts twice a week and he walked very slow. They had murdered him. He was 55. He had 7 years to go until retirement.

"I'll never make it," he told me." (BUKOWSKI, 2002b, p. 179)

(1934) de Henry Roth, *The Girl* (1939) de Meridel Le Sueur, *The Disinherited* (1933) de Jack Conroy, *Bottom Dogs* (1929) de Edward Dahlberg, *Daughter of Earth* (1929) de Agnes Smedley e a trilogia de *Studs Lonigan* (1935) de James T. Farrell. Também estabelecemos que *Post Office* não mimetiza as relações de trabalho predominantes no começo dos anos 70 (período de produção do romance), por ignorar os processos de automação que tornavam o trabalho manual repetitivo e meticulosamente regulado menos relevante, ou seja, há muito mais exercício de imaginação no romance do que a maior parte dos críticos lhe atribuem. De onde provém, portanto, a postura anti *American Dream* no período mais próspero do capitalismo americano, e a percepção antecipada em décadas de que ambientes de trabalho são geridos por “pequenas ditaduras” que subsomem toda a existência do indivíduo?

Uma resposta prévia para semelhante questão pode ser encontrada, primeiro, em uma arqueologia do personagem Chinaski: no contexto americano, o primeiro exemplo de negação do trabalho como virtude, na contramão do sistema axiológico vigente, de forma individualista e extrema, é encontrado no conto *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* de Herman Melville, publicado em 1853, um escritor que, além de se envolver na temática do trabalho, compartilha com Bukowski algumas coincidências biográficas.

Herman Melville nasceu em uma família afluente que descendeu socialmente após seu nascimento. Ambos os avôs de Melville, paternos e maternos, tiveram papéis importantes na American Revolutionary War (1775-1783). Apesar da perda de afluência de sua família, seu tio conseguiu que ele estudasse na Albany Academy, uma das escolas mais conceituadas da época. Este retrospecto é fundamental para que se compreendam alguns aspectos da ficção melvilleana: oriundo de uma família “semi-aristocrata”, ele se vê na situação de refazer as viagens que o pai fazia pelo mundo, agora na condição de subordinado.

Inicialmente pobre, mas educado, o que o colocava numa posição privilegiada para observar as relações e costumes dos diversos mundos do trabalho. A condição de “não-pertencimento” ²²¹ às classes subordinadas, causada pelo descenso socioeconômico súbito de sua família, associada à educação de elite, mais o período histórico de transição da utilização de mão-de-obra escrava para a força de

²²¹ Apesar do descenso socioeconômico, o *habitus* de sua classe “de nascença” foi conservado.

trabalho assalariada, situaram Melville como um observador-participante do desenvolvimento do capitalismo no mundo. Não por acaso ele escreveu sobre uma pletora de assuntos, desde nativos polinésios, caça a baleias, marinha militar e mercante, e até mesmo *Wall Street*.

A abolição do tráfico negreiro (*Slave Trade Act of 1807*) consolidou a posição do Reino Unido como vetor propulsor da Primeira Revolução Industrial, em sua tentativa de instaurar definitivamente o trabalho assalariado de modo a garantir mercados consumidores mundo afora. No campo filosófico, a Inglaterra garantia a superioridade moral do trabalho assalariado sobre o trabalho escravizado, porém, Melville frequentemente questionava o universalismo deste dogma, o que é nítido em suas observações sobre as condições de vida dos pedintes de Liverpool e dos marinheiros, postos em situações muitas vezes análogas à escravidão. Apesar da mudança de status jurídico (o trabalhador passava a pertencer a si mesmo), as práticas autoritárias sobre o trabalho “livre” não tinham sido abolidas. Em *Bartleby, The Scrivener*, publicado pela primeira vez em 1853, Melville leva a ideia de liberdade do trabalhador ao limite: ao tentar exercer o máximo de sua vontade dentro de uma relação de trabalho contratual, Bartleby causa uma distensão que explicita *outras* amarras que ainda alienam o trabalhador.

A liberdade da vontade, ou, no caso de Bartleby, da não-vontade (“I would prefer not to”, “Eu preferiria não fazer”), o coloca em conflito direto com a ética do trabalho protestante vigente na sociedade americana, em situação análoga à de Chinaski nos romances de Bukowski, visto que Bartleby também foi um personagem criado em um contexto de prosperidade do capitalismo, no ápice da industrialização da região da Nova Inglaterra, nos EUA. Ao definhando lentamente por inanição, isolado e aprisionado, Bartleby estapeia o cerne que caracteriza os Estados Unidos da América naquele momento histórico: ambição individual, expansionismo messiânico, e o trabalho postulado como construtor e dignificador. No fim de *Bartleby* (MELVILLE, 1856, p. 29), o advogado menciona brevemente a provável causa do alienamento do copista:

O relatório dizia o seguinte: que Bartleby tinha sido um funcionário subordinado no Escritório de Cartas Mortas em Washington, do qual ele havia sido repentinamente removido por uma mudança na gerência. Quando penso sobre esse boato, não consigo expressar adequadamente as emoções que me dominam. Letras mortas! Não soa como homens mortos? Conceba um homem por natureza e

infortúnio propenso a uma desesperança pálida, pode algum negócio parecer mais adequado para aumentá-la do que continuamente lidar com essas cartas mortas, e ordená-las para as chamas? Pois às toneladas elas são queimadas anualmente.²²²

Para o narrador, o trabalho no Setor de Cartas Mortas, mecânico e melancólico, resultara na condição sofrida por Bartleby, uma “doença da alma” (“O seu corpo não o machucava; era sua alma que sofria.” (MELVILLE, 1856, p. 15)²²³. Apesar de o narrador ter acenado com uma causalidade direta entre o trabalho não-qualificado, mecânico e particularizado (a função anterior de Bartleby consistia em separar e queimar cartas) e a subsequente alienação do copista, a maior parte das análises literárias sobre o conto é psicologista e interpreta o personagem como um caso de depressão clínica. Outras áreas de estudo chegaram até mesmo a apontar Bartleby como um caso de síndrome de Asperger, um tipo menos grave de autismo (KOEGL, 2008). Tais apreciações são interpretações literais que escolhem, a dedo, trechos da obra sem avaliar o desenvolvimento da alienação do personagem: inicialmente ele tem um foco adequado em sua função de copista, apesar de parecer avesso a outras funções, e não apreciar estar sempre à disposição de seu contratante.

Com o decorrer do tempo, Bartleby passa a manifestar cada vez menos disposição para executar funções que lhe aborrecem, chegando ao ponto de sentir desagrado por *tudo* que lhe ordenam. Neste sentido, Melville parece construir uma situação inversa de um navio, “cenário” das mais conhecidas histórias do autor: como não há previsão de castigos físicos para o trabalhador civil em terra, ele podia resistir individualmente ao novo autoritarismo das relações contratuais de trabalho entre sujeitos de direito livres, possibilidade que é inexistente para os marujos, — aos quais resta o motim, que é, por definição, coletivo e eruptivo, ou a fuga no próximo ancoradouro.

De acordo com Dobozy (2001, p. 44):

²²² “The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, I cannot adequately express the emotions which seize me. Dead letters! Does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames? For by the cart-load they are annually burned.” (MELVILLE, 1856, p. 29)

²²³ “but his body did not pain him; it was his soul that suffered”, MELVILLE, 1856, p. 15

Bukowski transforma passividade em prática subversiva, exibindo, auto-conscientemente, sua sujeição à indeterminação do capital, replicando e cooptando essa indeterminação para empoderar a si mesmo.²²⁴

Assim como Melville, Bukowski capturou a conjuntura socioeconômica que o circundava sem para isso prescindir de um texto “militante”, pelo contrário, através de observações rotineiras, ambos construíram análises contundentes da condição humana. Ambos aquiesceram ante a limitação do indivíduo no confronto com as estruturas, e esta é uma interpretação possível do embate entre o Capitão Ahab de *Moby Dick* e a baleia, e também uma aproximação inversa entre Ahab e Bartleby: se em *Moby Dick* o monomaniaco não hesita em usar outros homens para satisfazer sua ambição, em Bartleby a monomania consiste justamente na ojeriza em ser utilizado para qualquer coisa, e no caso de Chinaski, em especial ser usado para fazer dinheiro para outrem (BUKOWSKI, 2002a, p. 127).

Outra possibilidade de aproximação de Bukowski com Melville reside na comparação do protagonista Wellingborough do romance *Redburn: His First Voyage*, publicado em 1849, o qual, apesar de ser educado, queda em funções laborais não-qualificadas, o que gera hostilidade dos outros companheiros de trabalho:

Perguntaram-me que negócio eu [Wellingborough], um rapaz como eu, tinha em ir para o mar, tirar o pão da boca dos marinheiros honestos e ocupar o lugar de um bom marinheiro; e perguntou-me se algum dia eu sonhava em me tornar capitão, já que eu era um cavalheiro de mãos brancas; e se eu *me tornasse*, eles não gostariam de nada melhor do que embarcar em meu navio e incitar um motim.” (MELVILLE, 1983, p. 60-61, grifo do autor),²²⁵

Assim como Wellingborough causa estranheza nos outros marinheiros, por ser um *gentleman* de “mãos brancas” a bordo de um navio mercante, exercendo funções de marujo, o *habitus* educado de Chinaski acarreta situação semelhante em um dos seus muitos empregos, assim narrada por Chinaski em *Factotum*, ao trabalhar como atendente em uma editora:

²²⁴ “Bukowski turns passivity into subversive practice by self-consciously displaying his subjection to capital’s indeterminacy, in effect replicating and co-opting that indeterminacy to empower himself.” (DOBOZY, 2001, p. 44)

²²⁵ “They asked me what business I [Wellingborough], a boy like me, had to go to sea, and take the bread out of the mouth of honest sailors, and fill a good seaman’s place; and asked me whether I ever dreamed of becoming a captain, since I was a gentleman with white hands; and if I ever *should* be, they would like nothing better than to ship aboard my vessel and stir up a mutiny.” (MELVILLE, 1983, p. 60-61, grifo do autor)

— Tudo certo, disse uma das mulheres, sabemos que você acha que é bom demais para esse trabalho.

— Bom demais?

— Sim, sua atitude. Você acha que não percebemos?

Foi quando eu descobri que não era suficiente apenas *fazer* o seu trabalho, você tinha que ter interesse nele, até mesmo uma paixão por ele. (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)²²⁶

Esta crítica à cobrança de paixão pelo trabalho também pode ser encontrada em *Bartleby* (MELVILLE, 1856, p. 6), e ela se dá do ponto de vista do empregador:

Eu deveria ter ficado bastante satisfeito com sua aplicação, se ele tivesse sido alegremente diligente. Mas ele escrevia em silêncio, palidamente, mecanicamente.²²⁷

Melville, assim como Bukowski, percebera que o trabalho assalariado trazia dentre seus valores não só a ideia de progressividade individual, mas também de se ter “gosto” pelo trabalho: ao contrário do trabalhador em estado de escravidão, do qual não se espera nenhuma realização pessoal no trabalho, do assalariado há expectativa de demonstração de gratidão ao patrão e concomitante paixão pelas tarefas, por mais repetitivas e estafantes que elas sejam. Assim como Bartleby, o Henry Chinaski de *Factotum* busca resistir ao trabalho o quanto pode.

A passividade de Chinaski ecoa a displicência de Bartleby. Tal qual Bartleby, Chinaski gera uma sensação de intriga em seus companheiros de trabalho, os quais aparentam não compreender a postura descuidada dele:

Eu não era muito bom. Minha ideia consistia em vagar por aí sem fazer nada, sempre evitando o chefe e evitando os dedos-duros que poderiam me reportar ao chefe. Eu não era tão esperto assim. Era mais instinto do que qualquer outra coisa. Eu sempre iniciava um emprego com a sensação de que ou eu iria pedir demissão ou seria demitido logo, e isso me dava um jeito descontraído que era

²²⁶ “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.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 17, grifo do autor)

²²⁷ “I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically.” (MELVILLE, 1856, p. 6)

confundido com inteligência ou algum poder secreto. (BUKOWSKI, 2002a, p. 130)²²⁸

Melville percebeu precocemente a mecanicidade dos trabalhos fragmentados e menos complexos no capitalismo ao pontuar que tudo que era requerido dos trabalhadores da base da pirâmide era a força de seus músculos: “Tudo que eles queriam de mim era a boa vontade dos meus músculos, e usar meu lombo”. (MELVILLE, 1983, p. 134)²²⁹. Similarmente, Bukowski exterioriza a existência do exército de mão de obra livre no capitalismo, reduzindo o ser humano a um “corpo usável”: “Sempre havia homens procurando por empregos na América. *Sempre havia todos esses corpos usáveis*”. (BUKOWSKI, 2002a, p. 166, grifo nosso)²³⁰.

As reações assemelhadas de Chinaski, Bartleby e Wellingborough perante as agruras laborais indicam que o contexto histórico-econômico, ainda que distinto, mantém as relações fundamentais do capitalismo. Herman Melville, no auge da Primeira Revolução Industrial e no início da Segunda Revolução Industrial, e Charles Bukowski, no ápice do capitalismo de automação da Terceira Revolução Industrial, enxergam, apontam e escrevem sobre alienações que são comuns²³¹ a formas de exploração — também — comuns.

Apesar da diferença de estilo no trato da narrativa, há a certeza da “continuidade histórica” entre o trabalho descrito pelo romântico Melville em *Bartleby* (ou mesmo em *Redburn*²³²) e o realista-contemporâneo Bukowski em *Factotum*, o

²²⁸ “I wasn’t very good. My idea was to wander about doing nothing, always avoiding the boss, and avoiding the stoolies who might report to the boss. I wasn’t all that clever. It was more instinct than anything else. I always started a job with the feeling that I’d soon quit or be fired, and this gave me a relaxed manner that was mistaken for intelligence or some secret power.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 130)

²²⁹ “*All they wanted of me was the good-will of my muscles, and the use of my backbone*” (MELVILLE, 1983, p. 134, grifo nosso)

²³⁰ “There were always men looking for jobs in America. There were always all these *usable bodies*.” (BUKOWSKI, 2002a, p. 166, grifo nosso).

²³¹ “[...] allows us to see Bukowski’s depiction [de relações de trabalho] as possessing a certain universality. What has been seen as the idiosyncratic response of an alcoholic malcontent is an objective class response” (HARRISON, 1994, p. 127). Trad.: “[...] isso nos permite ver na representação [de relações de trabalho] de Bukowski uma certa universalidade. O que era visto como a resposta idiossincrática de um descontente alcoólatra é uma resposta objetiva de classe” (HARRISON, 1994, p. 127).

²³² Os exemplos de Bartleby e Redburn não são por acaso. Chinaski tem em comum com Bartleby a postura de resistência individual e extrema ao trabalho, e assim como Wellingborough em *Redburn – His First Voyage Being the Sailor Boy Confessions and Reminiscences of the Son-Of-A-Gentleman in the Merchant Navy*, Chinaski é um personagem que lida com o estranhamento de exercer funções laborais alheias a um *habitus* educado: em ambos casos o efetivo pertencimento de classe dos personagens está em desacordo com a educação recebida.

que não implica na certeza da influência de um sobre outro, mas sim em confluência: ficcionalizar o trabalho na metade do século XX traz um resultado semelhante à de um escritor que tratou do mesmo assunto um século antes, os quais, partindo de momentos históricos diferentes, escrevem ficção que intersecciona. Contudo, esta proposição tem limitações: embora a forma mercadoria e a exploração laboral tenham os mesmos fundamentos nos empregos executados pelos personagens Bartleby e Chinaski, as formas de sentir e de se situar no mundo dos personagens não derivam imediatamente e automaticamente destas condições materiais, como seria de supor em uma leitura ortodoxa e sintomática. A despeito da concretização da forma mercadoria, a reação dos sujeitos à reificação e à alienação consequente varia de acordo com relações históricas prévias, formas “pré-capitalistas” que se imbuíram no ordenamento socioeconômico subsequente.

É notório que a “coisificação do mundo” narrada por Chinaski tem início anterior mesmo à criação do personagem Bartleby por Melville, pois, segundo Adorno (2003, p. 69), da Revolução Industrial em diante se consolidou como a motriz da vida:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.

Aquilo que Marx (2012, p. 95) sintetizou como “relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas”, a “coisificação do mundo” (ADORNO, 2003, p. 69), não é representada nos romances *Post Office* e *Factotum* apenas a partir da experiência do autor, ainda que o “instinto de classe” (ALTHUSSER, 1969, p. 5) certamente tenha papel predominante na ficção de Bukowski, há um histórico de romances sobre o trabalho, e os romances do *corpus* se relacionam a essa tradição, ainda que seja praticamente impossível enquadrar o marginal Bukowski em uma escola literária: “Os escritos de Charles Bukowski, como ele mesmo, resiste classificações e categorias” (BREWER, 1997, p. 6)²³³.

O primeiro problema que surge ao se intentar a recuperação das influências de um autor dentro de uma tradição de literatura sobre o trabalho consiste na

²³³ Charles Bukowski's writings, like the man himself, resist classifications and categories.” (BREWER, 1997, p. 6)

definição de que espécie de relação o trabalho tem na narrativa, a ponto de ser distintivo o suficiente como um dos motes da obra. Por exemplo, um romance do gênero detetivesco, cuja trama se desenrola a partir da execução de um trabalho de investigação, pode ser considerado “sobre trabalho”?

Afinal, no gênero policial o(a) leitor(a) acompanha um(a) protagonista cuja trajetória gira em torno do seu *trabalho de investigar (um ou mais crimes) do começo ao fim*. De forma a solucionar este problema, propomos que um romance somente é “sobre” trabalho quando a atividade laboral for o cerne das preocupações na diegese, i.e., quando o trabalho é referido como um dispositivo que motiva ações e não-ações (como a recusa de Bartleby e de Chinaski). Resta, apenas, separar a definição geral de trabalho do “emprego” (*day job*) dos romances *Post Office* e *Factotum*.

Para tanto, será considerado como trabalho alienado aquele que, submetido a um regime cronometrado (*timed-labor*), admite um resultado (*output*) semelhante por hora. Para deixar esta questão mais clara, imaginemos a seguinte situação: na média, um escritor ou um artesão, em oito horas de trabalho produzirá oito vezes mais do que em uma hora?

Não, visto que entre artistas e escritores não há previsibilidade exata de produção possível. Esse regime de trabalho é irregular e ineficaz de comandar pelo relógio, pois é claramente distinto de um ordenamento laboral no qual o controle do tempo, do ritmo e dos movimentos foi extirpado dos sujeitos. Comumente, apenas ao alienar o trabalho, tornando-o *força de trabalho* (mercadoria), é possível calcular o resultado (*output*) com relativa precisão, pois, o trabalho complexo foi depurado em unidades simplificadas (princípio taylorista), tornando possível prever cada passo do trabalhador.

A partir desta definição, a história de gênero policial já pode ser eliminada do escopo da literatura sobre trabalho, pois, não há como disciplinar a atividade do(a) protagonista em um regime cronometrado (*timed-labor*). Assim, se enquadra na “tradição” de romances/contos sobre o trabalho, compreendido como emprego (*day job*), todos aqueles que têm como cerne situações que envolvam o trabalho que é disciplinado pelo controle do tempo.

Dentre os autores que mais se avizinham da representação do trabalho tal qual realizada por Bukowski, Henry Miller é um dos mais próximos, principalmente devido ao romance *Black Spring* (1963), no qual o assunto é recorrente, com um

viés de questionamento da irracionalidade do trabalho contínuo, que não é determinado pelas necessidades humanas, mas por pressões externas:

Às vezes, quando ela era demitida de um emprego, costumavam me enviar para buscá-la. [...] Ela dizia inocentemente que queria ficar com a gente. Por que ela não podia ficar com a gente? Eu costumava me perguntar isso repetidamente. Por que eles não podiam fazer um lugar para ela perto do fogo, deixá-la sentar lá e sonhar, se é isso que ela queria fazer? Por que todos deviam *trabalhar* - até os santos e os anjos? (MILLER, 1963, p. 109, grifo do autor)²³⁴

O romance *Down and Out in Paris and London*, publicado por George Orwell em 1933, é mencionado por Bukowski como uma influência direta para a composição do romance *Factotum* (HARRISON, 1994, p. 236). De acordo com Harrison, o trabalho de *plongeur* (lavador de pratos) em hotéis de Paris expõe o protagonista a uma situação que subsume o tempo do dia ao trabalho e a respectiva “recuperação dele” (HARRISON, 1994, p. 237), crítica que é muito semelhante às feitas por Chinaski tanto em *Post Office* como em *Factotum*.

O conto *Anekdoten zur Senkung der Arbeitsmoral* (sem tradução em português), publicado por Heinrich Böll em 1963, também é uma influência possível. O título, em tradução literal, é “História para reduzir a moral do trabalho” (BÖLL, 2006), e lida justamente com o questionamento do trabalho que é executado sem necessidade percebida. Na parábola, um turista interpela um pescador que, após capturar alguns peixes, não retorna ao mar para pescar mais, atitude que é vista como displicente e absurda pelo turista, o qual procede a lhe explicar como ele poderia expandir sua operação de pesca e, em alguns anos, ter tempo livre para apenas olhar para o mar. O pescador expõe a irracionalidade da postura do turista: ele *já* tem muito tempo livre para apreciar o mar pescando apenas quando há necessidade, sem precisar realizar trabalho excedente.

²³⁴ “Sometimes when she was fired from a job they used to send me to fetch her. [...] She would say innocently that she wanted to stay with us. Why couldn't she stay with us? I used to ask myself that over and over. Why couldn't they make a place for her by the fire, let her sit there and dream, if that's what she wanted to do? Why must everybody work - even the saints and the angels?” (MILLER, 1963, p. 109)

Considerações Finais

A maior parte dos comentadores identifica a estética contraditória em Bukowski sem, porém, reconhecer como a crítica bukowskiana à alienação pode ser interpretada como uma resistência tradicionalista ao regime de trabalho cronometrado assalariado, o que alude à “afinidade negativa” entre a ética católica do trabalho e o capitalismo (LÖWY, 2014, p. 83). Consiste em uma postura que busca em elementos do passado a reconstituição de um viver que valoriza a recuperação do controle do tempo pelos sujeitos, o que chamamos, com base no texto de Weber (2004, p. 52), de “tradicionalismo laboral”, o qual conflita diretamente com o trabalho regrado pelo tempo do capitalismo industrial.

Contudo, em uma construção contraditória típica do autor, Chinaski não abdica de em absoluto a ética protestante (HARRISON, 1994, p. 232), mas de forma pendular, refletindo o conflito entre o narrador-protagonista e a cultura de culto ao trabalho o circunda: embora ele negue a frugalidade para reinvestir na carreira, recorre à frugalidade, valor basilar da ética protestante, de modo a conseguir seguir escrevendo.

A negação da contenção de prazer imediato em prol das demandas do trabalho encontra no protagonista sua nênese, porém, ele não reluta em restringir seus confortos para preservar sua vocação de escritor, a ponto de fazer apenas uma refeição por dia para não precisar buscar emprego e ter ócio para escrever (BUKOWSKI, 2002a, p. 63) e, essa valorização do *Berufung* — “chamado divino”, posteriormente secularizado como “vocação” — o aproxima parcialmente da ética protestante do trabalho.

Concomitante à negação do trabalho como “dignificante”, ele valoriza o trabalho em sistema parecido com o *Verlagssystem*, orientado por tarefas e não pelo relógio do capataz, no qual a posse do próprio tempo é retomada pelos agentes. Também encontramos negação da jornada fixa de trabalho semanal: mais do que “reduzir a jornada”, a própria noção de ter um período reservado de sua vida semanalmente para um empregador é absurda para o protagonista. Esta última característica separa Bukowski definitivamente dos escritores da “Escola Socialista” das primeiras décadas do século XX dos EUA, tais como Mike Gold, Robert

Cantwell, Henry Roth, Upton Sinclair, Meridel Le Sueur, Jack Conroy, Edward Dahlberg, Agnes Smedley e James T. Farrell.

A dualidade do tempo nos romances é mais que o questionamento à exploração nas horas efetivamente trabalhadas, característico das *Tendenzromane* (romances engajados). Chinaski se indigna com a depreciação do tempo no contraturno do trabalho, ou seja, no “tempo livre”, uma crítica que valoriza o aspecto qualitativo do ócio e se posiciona contra sua comoditização. A penetração do trabalho na essência do que ele “é” e o desassossego que o acometem são os verdadeiros alvos de sua crítica, a qual antecede em décadas a popularização da literatura sociológica sobre o tema.

Post Office e *Factotum* podem ser definidos como “romances de negação”, pois tratam de um narrador-protagonista que nega padrões oriundos do sistema axiológico da sociedade que o circunda: padrão de família nuclear, a prerrogativa de poupar para o futuro, contenção de gratificação no presente, trabalho assalariado, pertencimento a um grupo.

O sistema axiológico da sociedade da diegese nos romances estudados (“universo ficcional”, GENETTE, 1983, p. 63), no entanto, não é um reflexo fidelizado da sociedade Americana, e também não coincide com o tempo histórico no qual a história (ficção) transcorre. Em *Post Office*, por exemplo, o sistema de valores opera por “leis” distintas, de acordo com as quais quem aceita ser subsumido pelo trabalho é punido dentro da trama.

O passado histórico é tratado pelo autor de forma a enquadrá-lo nas necessidades narrativas, ou seja, assim como o sistema de valores, não mimetiza efetivamente o período descrito na diegese: a história que se passa da Segunda Guerra Mundial até 1952 em *Factotum*, já traz elementos de flexibilização e instabilidade no trabalho, que correspondem ao contexto de escrita do romance, entre 1971 e 1975. Já *Post Office* faz percurso de sobreposição histórica contrário: o tempo na diegese transcorre entre 1952 e 1970, mas as descrições dos processos de trabalho e seu disciplinamento remetem a um período de menor automação nos Correios, décadas antes, equivalentes ainda à Segunda Revolução Industrial.

Assim, o *dirty realism* nos romances pesquisados não é assemelhado ao realismo do século XIX, em especial devido à sobreposição de períodos históricos e ao rompimento de expectativas sociais em contrariedade à axiologia da sociedade na qual as obras foram produzidas.

Especulamos que Bukowski se inspirou nos personagens Bartleby e Wellingborough, de Herman Melville, para criar o personagem Chinaski, oferecendo como evidência para tal a postura de negação de Bartleby e seu trabalho no “Setor de Cartas Mortas” (MELVILLE, 1856, p. 29). Todavia, também é possível se tratar de uma coincidência histórica: assim como Chinaski responde à alienação, Bartleby e Wellingborough também o fazem, o que origina personagens que interseccionam.

Entremeado no “realismo sujo” do autor, encontramos uma prosa que sutilmente manipula perspectivas de tempo, recusa a imitação incondicional da História, questiona um trajeto de vida de servilismo sem propósito ao capital, e que apresenta, a partir da negação da mercantilização da existência humana, a possibilidade de amenizar a alienação através da realização oriunda do ofício de escritor. Enganosamente considerado um autor negativo e desesperançoso, Bukowski apresenta uma epopeia do homem comum no embate com as forças produtivas, do qual sai vitorioso, reconquistando o tempo e sua vocação.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade: In: Notas de Literatura I*. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. 176 p.
- ALTHUSSER, Louis. *Advertência aos leitores do livro I d'o capital: In: O Capital: Crítica da Economia Política - Livro I*. Tradução de Rubens Enderle.. 2 ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. 894 p.
- _____. *Avertissement aux lecteurs du livre i du capital: In: préface à Le Capital*. 1 ed. Paris: Garnier-Flammarion, 1969. 30 p.
- ANDERSON, Elizabeth. *Private government: How Employers Rule Our Lives*. 1 ed. Princeton: Princeton University Press, 2017. 197 p.
- BAUGHAN, Michael Gray. *Charles Bukowski*. 1 ed. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. 136 p.
- BELL, Daniel. *The coming of post-industrial society: A Venture in Social Forecasting*. 1 ed. New York: Basic Books Inc., 1973. 507 p.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov: in: Obras Escolhidas — Magia e técnica, arte e política*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 253 p.
- _____. ; (TRAD.), Jander De Melo Marques Araújo. *Capitalismo como Religião [fragmento 74, 1921] - Tradução de Jander de Melo Marques Araújo*. Revista Garrafa, Rio de Janeiro, v. 9, n. 25, jan./abr. 2011.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean Claude. *A profissão de sociólogo: Preliminares Epistemológicas*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 328 p.
- BREWER, Gay. *Charles Bukowski*. 1 ed. New York: Twayne Publishers, 1997. 215 p.
- BUKOWSKI, Charles. *Factotum*. 2 ed. Hopewell: Ecco, 2002a. 208 p.
- _____. *Ham on rye*. 2 ed. Hopewell: Ecco, 2007. 283 p.
- _____. *Post office*. 2 ed. New York: Ecco (Harper Collins), 2002b. 196 p.
- BÖLL, Heinrich. *Anekdote zur senkung der arbeitsmoral: In: Erzählungen*. 1 ed. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2006. 560 p.
- CANDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 8, n. 8, p. 67-89, jan./jun. 1970.

- CARR, Karen L.. *The banalisation of nihilism: Twentieth-Century Responses to Meaninglessness*. 1 ed. New York: State University of New York Press, 1992. 208 p.
- CHERKOVSKI, Neeli. *Bukowski: A life*. 1 ed. South Royalton: Steerforth Press, 1997. 350 p.
- CINPOES, Radu. *Nationalism and identity in Romania: A History of Extreme Politics from the Birth of the State to EU Accession*. London: Tauris Academic Studies, 2010. 256 p.
- CLEMENTS, Paul. *Charles Bukowski, outsider literature, and the beat movement*. 1 ed. New York: Routledge, 2013.
- COONEY, Seamus (org.). *Selected letters: Volume Two: 1965-1970*. 1 ed. London: Virgin Books, 2004. 214 p.
- _____. *Charles Bukowski: Reach for the Sun: Selected Letters Volume Three 1978-1994*. 1 ed. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1999. 309 p.
- CUDDON, John Anthony Bowden. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 5 ed. New Jersey: Blackwell Publishing, 2013. 801 p.
- CULLER, Jonathan. *Afterword: Theory Now and Again*. South Atlantic Quarterly, Durham, v. 110, n. 1, p. 223-230, set./dez. 2011.
- _____. *Literary theory: A very short introduction*. 1 ed. New York: Oxford University Press, 1997. 157 p.
- _____. *Teoria literária hoje: In: O Lugar da Teoria Literária* (org. André Cechinel). 1 ed. Criciúma: Ediunesc, 2016. 439 p.
- DANCHISCO, KEVIN (2010). *Machines or bust: Post Office department research and development, 1945-1970*. Smithsonian national postal museum. Disponível em: <<http://archive.is/wXgoj>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- _____. *Machines or bust: Post Office department research and development, 1945-1970*. Smithsonian national postal museum (page 3). Disponível em: <<http://archive.is/Kc8sY>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- DEBRITTO, Abel. *A "Dirty Old Man" on Stage: Charles Bukowski and the Underground Press in the 1960s*. English Studies, Routledge, v. 92, n. 3, p. 309-322, abr. 2011.
- DOBOZY, Tamas. *In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles Bukowski's Factotum*. MFS Modern Fiction Studies, Baltimore, v. 47, n. 1, p. 43-68, ago. 2011.

- DURÃO, Fabio Akcelrud. *O que é crítica literária?*. 1 ed. São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial, 2016. 120 p.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 160 p.
- ENCKE, Jeffrey. *Run-of-The-Mill Lunacy*. *Journal of American Studies*, Cambridge, v. 37, n. 1, p. 47-58, abr. 2003.
- FIORIN, José Luiz. *A noção de Texto em Semiótica*. *Organon*, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 165-176, jun. 1995.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 13 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005. 126 p.
- _____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008. 192 p.
- FRANKLIN, Benjamin. *Autobiography of Benjamin Franklin*. 1 ed. New York: Henry Holt and Company, 1916. 202 p.
- FRANKLIN, Nathan Andrew. *"If you don't gamble, you'll never win": The Importance of Risk in Charles Bukowski's Ham on Rye, Factotum, Post Office, Women, and Hollywood*. 1 ed. Murfreesboro: Middle Tennessee State University, 2013. 66 p.
- GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. 1 ed. Paris: Editions du Seuil, 1983. 118 p.
- GOLD, Michael. *Jews without money*. 3 ed. New York: Carroll & Graf Publishers, 2004. 336 p.
- GOLDMAN, Robert. *"We Make Weekends": Leisure and the Commodity Form*. *Social Text*, Duke University Press, n. 8, p. 84-103, jun. 1984.
- HARRISON, Russell. *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*. 1 ed. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1994. 323 p.
- _____. *The Contested Terrain of Working-Class Literature*. *Regional Labor Review*, Hempstead, v. 10, n. 2, p. 26-28, set./dez. 2008.
- HENFIL, *Henfil na china: antes da Coca-cola*. 1 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. 309 p.
- HIXSON, Walter L.. *Parting the curtain: propaganda, culture, and the cold war, 1945-1961*. 1 ed. New York: St. Martin's Press, 1997. 233 p.
- HODGKINSON, Tom. *How to be idle: A Loafer's Manifesto*. 2 ed. New York: Penguin, 2007. 304 p.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 256 p.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. "Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro": entrevista com Giorgio Agamben. Disponível em: <<http://archive.is/gl6RV>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

KOEGEL, Ashley Kern. *Evidence Suggesting the Existence of Asperger Syndrome in the Mid-1800s*. Journal of Positive Behavior Interventions, Sage Publications, v. 10, n. 4, p. 270-272, jun./out. 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 404 p.

LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014. 138 p.

_____. *A ética católica e o espírito do capitalismo: o capítulo da sociologia da religião de Max Weber que não foi escrito*. In: *O Que É Cristianismo da Libertação: Religião e Política na América Latina*. 2 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. 256 p.

_____. *Catholic ethics and the spirit of capitalism: the unwritten chapter in Max Weber's sociology of religion*. In: *The War of the Gods: Religion and Politics in Latin America*. 1 ed. New York: Verso, 1996. 163 p.

_____. *Le romantisme révolutionnaire de Mai 68*. Revue Contretemps, Paris, n. 22, p. 94-99, mai. 2008.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 110 p.

MAGDOFF, Harry. *The Meaning of Work: A Marxist Perspective*. Monthly Review: An Independent Socialist Magazine, New York, n. 34, p. 1-15, out. 1982.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 232 p.

MARTINEAU, Jonathan. *Time, capitalism and alienation: A Socio-Historical Inquiry into the Making of Modern Time*. 1 ed. Boston: Brill, 2015. 192 p.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política — Livro I*. 30 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 571 p.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, The Scrivener: A story of Wall-Street*. In: *The Piazza Tales*. 1 ed. New York: Dix & Edwards, 1856. 134 p.

_____. *Redburn: His First Voyage*. In: *Redburn, White-Jacket, Moby-*

- Dick by Herman Melville*. 12 ed. New York: The Library of America, 1983. 1436 p.
- MILLER, Henry. *Black spring*. 1 ed. New York: Grove Press, 1963. 243 p.
- ORWELL, George. *Down and out in Paris and London*. 1 ed. Boston: Mariner Books, 1972. 224 p.
- OXFORD REFERENCE. *The Oxford dictionary of literary terms*. Disponível em: <<http://archive.is/NY751>>. Acesso em: 04 abr. 2018.
- PANDEY, Ashish. *Academic dictionary of fiction*. 1 ed. Delhi: Isha Books, 2005. 284 p.
- PINEZI, Gabriel Victor Rocha. *A experiência literária em Hunter S. Thompson*. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, 2011.
- PIVANO, Fernanda. *Charles Bukowski: Laughing with the Gods*. In: Interviews. 1 ed. Northville: Sun Dog Press, 2000. 152 p.
- POLLARD, Sidney. *The genesis of modern management*. 2 ed. Baltimore: Penguin Books, 1968. 336 p.
- RAGUSANEWS. *Giorgio Agamben: entrevista a Peppe Savà: amo Scicli e Guccione*. Disponível em: <<http://archive.is/kdYOo>>. Acesso em: 24 mar. 2018.
- RHODES, Carl. "All I want to do is get that check and get drunk": Testifying to resistance in Charles Bukowski's *Factotum*. *Journal of Organizational Change Management*, Bingley, v. 2, n. 4, p. 386-401, jul. 2009.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. 1 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977. 172 p.
- _____. *Tempo e narrativa: vol. 2*. (trad. Claudia Berliner). 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. 1208 p.
- _____. *Tempo e narrativa: Vol 3*. (trad. Claudia Berliner). 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b. 333 p.
- ROVIRA, Oriol García. *Los buscavidas: nómadas del capitalismo*. 1 ed. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. 212 p.
- RYBCZYNSKI, WITOLD (1991). *Waiting for the weekend*. Disponível em: <<http://archive.is/wCahH>>. Acesso em: 16 jan. 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004. 231 p.
- SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY. *Underground newspapers on microfilm*. Disponível em: <<http://archive.is/yqVr>>. Acesso em: 08 mar. 2018
- SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. 5 ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2005. 288 p.

- SILVA, Fernando Moreno Da. *Leitura em Foco. Em: Linguagem: Estudos e Pesquisas vol. 6-7*, 2005.. Linguagem: Estudos e Pesquisas, Catalão (UFG), v. 6, n. 7, p. 68-83, dez. 2005.
- SILVA, Sergio. *Totalitarismo Democrático*. Ideias, Campinas, v. 1, n. 1, p. 121-135, jan. 2012.
- SINCLAIR, Upton. *The brass check: A study of American journalism*. 1 ed. Pasadena: Self Published, 1919. 443 p.
- TAYLOR, Frederick Winslow. *The principles of scientific management*. 1 ed. New York: Harper & Brothers Publishers, 1911. 152 p.
- THE Charles Bukowski Tapes. Direção: Barbet Schroeder. Produtora: Les Films du Losange, França, 1987, 240 min.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*. Past & Present, Oxford University Press, n. 38, p. 56-97, dez. 1967.
- WATTS, Steven. *The people's tycoon: Henry Ford and the American century*. 1 ed. New York: Alfred A. Knopf, 2005. 640 p.
- WAYMAN, Tom. *Inside job: essays on the new work writing*. 1 ed. Madeira Park: Harbour Publishing, 1983. 104 p.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*: Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 336 p.
- WENNERSTEN, Robert. *Paying for Horses: An Interview with Charles Bukowski*. London Magazine, London, v. 14, n. 5, dez./jan. 1975.
- WHISTON, Paul. *The Working Class Beats: A Marxist Analysis of Beat Writing and Culture From the Fifties to the Seventies*, 37 p., 2000. Sheffield Online Papers in Social Research, Sheffield, p. 1-37, jun. 2000. Disponível em: <https://www.sheffield.ac.uk/polopoly_fs/1.71446!/file/2whiston.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2017.
- WICKMAN, Forrest (2012). *Working man's blues: why do we call manual laborers blue collar?* Disponível em: <<http://archive.is/honZ>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- WILLER, Cláudio. *Geração beat*. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2009. 128 p.
- WYMAN, Mark. *Round-trip to America: the immigrants return to Europe (1880-1930)*. 1 ed. Ithaca: Cornell University Press, 1993. 272 p.

Anexo

**United States Post Office
Los Angeles, California**Office of Postmaster
MemoJanuary 1, 1970
742**CODE OF ETHICS**

The attention of all employees is directed to the Code of Ethics for postal employees as set forth in Part 742 of the Postal Manual, and Conduct of Employees as outlined in Part 744 of the Postal Manual.

Postal employees have, over the years, established a fine tradition of faithful service to the Nation, unsurpassed by other groups. Each employee should take great pride in this tradition of dedicated service. Each of us must strive to make his contribution worthwhile in the continued movement of the Postal Service toward future progress in the public interest.

All postal personnel must act with unwavering integrity and complete devotion to the public interest. Postal personnel are expected to maintain the highest moral principles, and to uphold the laws of the United States and the regulations and policies of the Post Office Department. Not only is ethical conduct required, but officials and employees must be alert to avoid actions which would appear to prevent fulfillment of postal obligations. Assigned duties must be discharged conscientiously and effectively. The Postal Service has the unique privilege of having daily contact with the majority of the citizens of the Nation, and is, in many instances, their most direct contact with the Federal Government. Thus, there is an especial opportunity and responsibility for each postal employee to act with honor and integrity worthy of the public trust; thereby reflecting credit and distinction on the Postal Service and on the entire Federal Government.

All employees are requested to review Part 742, Postal Manual, Basic Standards of Ethical Conduct, Personal Behavior of Employees, Restrictions on Political Activity, etc.

Officer in Charge