



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**BRUNO DE PAULA BARBOSA**

*FACTÓTUM: A TRADUÇÃO DE BUKOWSKI PARA O CINEMA.*

**FORTALEZA**

**2015**

BRUNO DE PAULA BARBOSA

*FACTÓTUM: A TRADUÇÃO DE BUKOWSKI PARA O CINEMA.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura comparada

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA  
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- B195f      Barbosa, Bruno de Paula.  
Factotum : a tradução de Bukowski para o cinema / Bruno de Paula Barbosa. – 2015.  
107 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,  
Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Prof. Dr.. Carlos Augusto Viana da Silva.
- 1.Hamer,Bent,1956-.Factotum(Filme) – Crítica e interpretação.  
2.Bukowski,Charles,1920-1994. Factotum – Adaptações para cinema. 3.Personagens  
cinematográficos. 4.Personagens literários. .Cinema e literatura. 6.Literatura – Adaptações –  
Traduções. I.Título.

CDD 791.436570905

---

BRUNO DE PAULA BARBOSA

*FACTÓTUM*: A TRADUÇÃO DE BUKOWSKI PARA O CINEMA.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura comparada

Aprovada em: / /

BANCA DE EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. José Carlos Felix  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

---

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais, Barbosa e Coleta

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Barbosa e Coleta, por todo o amor, carinho e apoio em tudo que fiz durante minha vida;

A minha irmã Camila, pelas idas à gráfica e à UFC para tornar a distância entre Natal e Fortaleza menor;

A minha esposa, amiga e companheira Janaína, por todo amor e apoio dado nesses dois anos, além das inúmeras leituras e releituras que a obriguei a fazer para me ajudar com meu texto;

A minha filhinha Malu, por me ensinar o valor do tempo – ser babá não é uma tarefa fácil;

Ao meu orientador Carlos Augusto, por acreditar na minha pesquisa e dar todo o suporte, ajuda e orientação que precisei ao longo da escrita do texto;

À Prof<sup>a</sup>. Marisa Aderaldo, pelas inestimáveis sugestões de leitura que me ajudaram a encontrar o rumo na minha pesquisa;

À FUNCAP, pelo apoio financeiro que tornou possível o desenvolvimento dessa pesquisa.

Some people never go crazy  
what truly horrible lives  
they must lead.

(Charles Bukowski)

## RESUMO

Adaptações fílmicas de textos literários são frequentes no meio cinematográfico na contemporaneidade e possuem grande alcance midiático, sendo capaz de levar a imagem do autor e sua obra a públicos variados. Sob essa perspectiva, a adaptação fílmica age como uma tradução ao reescrever um texto produzido em determinada linguagem para outra. Nesse sentido, esta pesquisa visa analisar o processo de adaptação do romance *Factotum* (1975), do escritor norte-americano Charles Bukowski, com foco na construção da personagem principal, *Henry Chinaski*, alter-ego do autor e herói de vários de seus contos e romances. A obra foi adaptada para o cinema em uma produção homônima franco-norueguesa, escrita e dirigida pelo cineasta norueguês Bent Hamer, em 2005. Partimos da ideia que a mudança de focalização entre os meios e o apagamento de determinadas características da escrita do autor, como o humor e a ironia, acarretam uma ressignificação do texto traduzido. Para a análise, utilizam-se, principalmente, fundamentos teóricos da teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1995), acerca dos fatores culturais envolvidos no processo de tradução e as relações do objeto resultado desse processo no meio que se insere, assim como as discussões teóricas de Toury (1995) e Lefevere (2007) sobre os estudos de tradução. Para as questões literárias (teórico e práticas) apresentadas, são utilizadas as discussões de Bahktin (1988), Maingueneau (2001), Rosenfeld (1974) e Lejeune (2008), acerca da escrita autobiográfica. No que diz respeito à fortuna crítica de Bukowski, utilizam-se ainda biografias, compilações de cartas e entrevistas, revisões críticas de seu trabalho, assim como seus poemas, contos e romances. Conclui-se que houve perceptíveis mudanças de informação enquanto estratégia de tradução para adequar o produto traduzido ao texto de chegada, como a mudança no *ethos* do personagem e a inserção de um tom sentimental nas suas relações amorosas, entre outros. Dessa forma, a tradução cinematográfica ressignificou para o espectador traços importantes do universo literário de Bukowski.

**Palavras chaves:** bukowski, tradução intersemiótica, cinema, adaptação.

## ABSTRACT

Film adaptations of literary texts are frequent and have a great reach in media and are able to carry the image of an author or its work to a variety of publics. Under this perspective, a film adaptation functions as translation for it transports a text created in a certain language to a different one. This research aims at analysing the process of adaptation of the novel *Factótum* (1975) by the American author Charles Bukowski, focusing on the construction of the main character, Henri Chinaski, author's alter ego and hero in many of his short stories and novels. The book was adapted to the movies in a Norwegian French production by Bent Hammer in 2005 with the same title, *Factotum*. In order to carry out the analysis it was used the theoretical assumptions of Even-Zohar's Polissystem theory (1995) about the cultural factors involved in the translation process and Toury's (1995) and Lefevere's discussions about translations studies. In order to deal with theoretical and practical literary issues, it was taken into consideration the discussions of Bahktin (1988), Maingueneau (2001), Rosenfeld (1974) and Lejeune (2008). Concerning the provided information about the author, biographies, letters, interviews, critical appraisal of his work as well as his poems, short stories and novels were used as source of research. It is concluded that there were visible information changes as a translation strategy to adequate the translated product to the target culture, such as changes on the character's *ethos*, the insertion of an emotional feeling in his love relationships and others. Thus, the film adaptation gave a new meaning to important features of Bukowski's literary work.

**Keywords:** bukowski, intersemiotic translation, cinema, adaptation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 - Relação entre o esquema da comunicação e Sistema Literário	25
FIGURA 02 - Relação entre o esquema da comunicação e Sistema Literário	28
FIGURA 03 - Filme <i>Barfly</i> . Chinaski (Mickey Rourke) e Wanda (Faye Dunaway)	41
FIGURA 04 - Entrevista com Bukowski (1987)	66
FIGURA 05 - Filme <i>Factotum</i> com Matt Dillon no papel de Chinaski	73
FIGURA 06 - Cena em que Chinaski busca quarto em pensão. (Minuto 05:10)	77
FIGURA 07 - Chinaski no ônibus após o encontro na sala do chefe. (Minuto 13:21)	78
FIGURA 08 - Chinaski no quarto refletindo sobre o encontro (Minuto 13:25)	79
FIGURA 09 - Chinaski bebendo enquanto pensa sobre o encontro (Minuto 13:27)	79
FIGURA 10 - Chinaski com expressão de desamparo depois do encontro (Minuto 13:33)	80
FIGURA 11 - Continuação da cena (Minuto 13:37)	80
FIGURA 12 - Chinaski deitando na cama aparentando tristeza (minuto 13:41)	80
FIGURA 13 - Buk e Georgia Peckham-Krellner, na cozinha de Bukowski na Carlton Way	82
FIGURA 14 - Cenas de agressão verbal e física em Jan (Minuto 27:06 / 27:20)	86
FIGURA 15 - Chinaski e Jan conversando na cozinha	88
FIGURA 16 - Cenas de carinho e afeto (Minuto 17:27/17:32)	89
FIGURA 17 - Rompimento de Chinaski e Jan (Minuto 36:57)	89
FIGURA 18 - Cena do filme com o personagem asseado (Minuto 36:11)	92
FIGURA 19 - Cena com Chinaski escrevendo após rompimento com Jan. (Minuto 38:38)	92
FIGURA 20 - Cena na qual Chinaski é despedido (Minuto 28:26)	95
FIGURA 21 - Continuação da cena (Minuto 27:55)	96
FIGURA 22 - Continuação da cena (Minuto 28:10)	96
FIGURA 23 - Cena da entrada na boate. (Minuto 1:22:36)	100
FIGURA 24 - Cena da dona da pensão lendo as cartas de Chinaski (Minuto 1:22:48)	100
FIGURA 25 - Cena com carta de aceite de um dos contos de Chinaski (Minuto 1:23:06)	101
FIGURA 26 - Cena final na boate (Minuto 1:23:32)	103
FIGURA 27 - Última cena na boate (Minuto 1:24:56)	104

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>A APROPRIAÇÃO DA LITERATURA PELO CINEMA: O SURGIMENTO UM NOVO PRODUTO.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>Lefevere e a ideia de reescritura: o lugar da tradução.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2</b>	<b>Teoria dos polissistemas e a adaptação cinematográfica.....</b>	<b>23</b>
<b>2.3</b>	<b>Os estudos descritivos da tradução e adaptação.....</b>	<b>28</b>
<b>2.4</b>	<b>A leitura ‘aberta’ de um autor autobiográfico.....</b>	<b>35</b>
<b>3</b>	<b>FACTOTUM DE CHARLES BUKOWSKI.....</b>	<b>38</b>
<b>3.1</b>	<b>Quem é Charles Bukowski? .....</b>	<b>38</b>
<b>3.2</b>	<b>Factotum, o livro.....</b>	<b>47</b>
<b>4</b>	<b>O DIÁLOGO ENTRE O LIVRO E O FILME.....</b>	<b>56</b>
<b>4.1</b>	<b>A construção do ethos do outsider na narrativa literária.....</b>	<b>56</b>
<b>4.2</b>	<b>Bukowski e alter ego: ficção ou autobiografia?.....</b>	<b>57</b>
<b>4.3</b>	<b>O mundo na ficção e na realidade: a solidão.....</b>	<b>64</b>
<b>4.4</b>	<b>Factotum, o filme.....</b>	<b>71</b>
<b>4.5</b>	<b>O diálogo entre o filme e o livro: análise e discussão.....</b>	<b>74</b>
<b>4.5.1</b>	<b>A tradução intersemiótica: o ethos como ponto de partida.....</b>	<b>75</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>104</b>
	<b>REFRÊNCIAS.....</b>	<b>107</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Adaptações fílmicas de textos literários são frequentes no meio cinematográfico e representam uma parcela expressiva das produções cinematográficas. As motivações que lhes dão origem são variadas e o resultado final do processo, o filme, pode servir a diferentes propósitos: retorno financeiro em produções milionárias de *blockbusters*; tentativa de trazer para o centro das atenções obras literárias que não fazem parte do cânone literário de determinado sistema; ou execução de uma releitura de uma obra para chamar atenção para a figura do autor.

A adaptação fílmica, por ser um produto do sistema cinematográfico, possui grande alcance midiático, capaz de levar a imagem do autor e sua obra a públicos variados. Sob essa perspectiva, a adaptação fílmica age como uma tradução ao transportar um texto produzido em determinada linguagem para outra. Nesse processo, o diretor (no caso da adaptação fílmica) age como tradutor e reconstrói o texto literário utilizando o material de expressão da linguagem do meio em que produz sua interpretação: imagem em movimento, o som (fala, música e ruídos), a iluminação e a palavra escrita para compor sua obra. Este novo objeto, então, funciona de maneira autônoma e apresenta características pertencentes à linguagem do meio que adentra. Assim entendida, a adaptação fílmica é um fenômeno de tradução intersemiótica que, como definida por Jakobson (2007, p.64), consiste na interpretação de signos verbais em sistema de linguagem não verbal.

O papel do diretor nesse processo é fundamental, pois é baseado em sua leitura que o novo objeto é criado. Lefevre (2007, p.14) afirma que os tradutores são co-responsáveis pela recepção e/ou perpetuação de obras literárias entre leitores especializados e não-especializados, criando a imagem de uma obra, de um autor ou mesmo que uma literatura terá dentro da cultura de chegada e que também podem influenciar o próprio sistema do qual provém o texto, demonstrando que a atividade tradutória influencia nas modificações que ocorrem nos sistemas envolvidos no processo. Portanto, pode-se dizer que a tradução de um romance para as telas de cinema não é apenas uma reprodução do texto literário em imagens. Mais que simples transposição de significados de um meio para outro, a tradução é um processo de profunda significação cultural, com determinada função social mediada pelo meio social que a recebe (TOURY, 1995, p. 53), já que a significação de um signo é construída no contexto no qual ele atua.

Nesse sentido, esta pesquisa visa analisar o processo de adaptação do romance

*Factotum* (1975), do escritor norte-americano Charles Bukowski, com foco na construção da personagem principal, *Henry Chinaski* um personagem tipo *outsider* nos termos de Becker (2008, p. 15), alter-ego do autor e héroi de vários de seus contos e romances. A obra foi adaptada para o cinema em uma produção homônima franco-norueguesa, escrita e dirigida pelo cineasta norueguês Bent Hamer, em 2005, o qual recebeu o prêmio de melhor diretor no festival de cinema de Copenhagem no mesmo ano. Contudo, o filme *Factotum* (2005), a primeira adaptação da obra de Bukowski desde o filme que o apresentou à Hollywood, *Barfly* (1987) e iniciou o seu reconhecimento no sistema literário norte-americano, não obteve a repercussão positiva esperada pelos fãs da obra literária. Acredita-se que a mudança de focalização nos meios narrativos acarretou uma diferente construção do personagem principal e o apagamento de algumas de suas características, tais como sarcasmo e ironia. Assim, a tradução cinematográfica ressignificou para o espectador traços importantes do universo literário de Bukowski.

A presente pesquisa se debruça sobre o processo de interpretação desses produtos culturais em seus respectivos contextos na tentativa de esclarecê-los por meio da análise das técnicas utilizadas pelos meios literário e cinematográfico e das características estéticas de cada artista para tentar entender de que modo os objetos dialogam no processo de tradução para o cinema. Para a análise, utilizam-se, principalmente, fundamentos teóricos da teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1995), acerca dos fatores culturais envolvidos no processo de tradução e as relações do objeto resultado desse processo no meio que se insere, assim como as discussões de Toury (1995) e Lefevere (2007) sobre os estudos de tradução. No que diz respeito à fortuna crítica de Bukowski, utilizam-se ainda biografias, compilações de cartas e entrevistas, revisões críticas de seu trabalho, assim como seus poemas, contos e romances.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, apresenta-se uma discussão teórica sobre o papel da adaptação como tradução e suas conseqüentes relações e funções, seguida de uma discussão acerca do estudo de adaptações fílmicas. No segundo capítulo, é realizada uma leitura do romance para identificar seus aspectos mais relevantes e a posição que o autor e sua obra ocupam no sistema literário norte-americano. Esse mesmo procedimento é aplicado ao filme e ao cineasta para similar identificação de suas posições no sistema cinematográfico. O Capítulo três apresenta uma análise contrastiva dos personagens do romance e do filme por meio da descrição das estratégias utilizadas pelo diretor em relação a certos aspectos do texto literário tais como o tom, ritmo e os temas abordados na narrativa – a crítica ao trabalho no modo de produção

capitalista e a postura ideológica do personagem diante das relações sociais - quando traduzidos para o meio cinematográfico, em uma tentativa de apontar similaridades e distanciamentos. No quarto capítulo são apresentadas as considerações finais

## **2 A APROPRIAÇÃO DA LITERATURA PELO CINEMA: SURGIMENTO DE UM NOVO PRODUTO.**

Este capítulo aborda teorias que consideram, na tradução, elementos além dos linguísticos e que adotam uma abordagem mais complexa dos aspectos socioculturais envolvidos no processo tradutório. Para compor esse direcionamento, tomaram-se como base principal as discussões que tratam da adaptação fílmica, a identificação do texto traduzido como reescritura (LEFEVERE, 2007), a teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 2007) e a tradução na cultura de chegada (TOURY, 1995).

### **2.1 Lefevere e a ideia de reescritura: o lugar da tradução**

Na visão de Lefevere (2007, p.24) a tradução “é um tipo de reescritura, assim como toda atividade realizada por profissionais do meio literário – como resenhas, antologizações, historiografias, críticas e edição” e, conforme o autor, essas reescrituras influenciam diretamente na formação dos cânones e na própria recepção das obras literárias, uma vez que podem agir para a perpetuação de modelos estabelecidos ou para a introdução de novos modelos, além de servir como balizas de julgamento para leitores e escritores que produzem textos dentro de uma cultura: podem ainda modificar a imagem de um autor ou obra na cultura que as recebe, elevando uma obra, eventualmente, para posições de maior prestígio social do que em sua cultura de partida.

Os profissionais envolvidos nessa atividade – editores, tradutores, críticos, etc – são os responsáveis diretos pela criação de imagem e inserção de determinada literatura ou de certo autor na cultura de chegada, isto é, há todo um envolvimento que passa pelos fatores externos ao texto, como a ideologia dominante, as relações de poder, a instituição comissionadora e uma série de situações de manipulação que contribuem, em muitos casos, para a canonização de um texto com muito mais força do que a obra em si mesma, e que revelam a importância da reescritura como “força motriz por trás da evolução literária” (LEFEVERE, 2007, p. 14). A influência exercida sobre os profissionais que ‘reescrevem’ obras literárias é, também, marcada por restrições inerentes à sua própria cultura, a exemplo de certas coerções de natureza ideológica, cujo exemplo pode ser observado no caso da igreja cristã que agiu sobre Santo Agostinho, no século IV e a sua reescritura de partes da Bíblia, que não correspondiam ao comportamento esperado pelos cristãos (LEFEVERE, 2007, p. 22). O autor menciona também as restrições políticas (p. 19-20) ou

econômicas, como as que podem acontecer no momento da produção editorial devido à existência de grandes editoras e à crescente industrialização da cultura.

Tais considerações se aplicam também à adaptação fílmica (tradução intersemiótica). No processo de tradução intersemiótica, à luz da formulação tripartite de Jakobson (1987, p.64)<sup>1</sup>, um texto fílmico pode ser criado a partir de um texto literário, passando a ocupar posição e função específicas dentro do sistema cinematográfico. As relações desse novo ‘produto’, contudo, não se resumem apenas ao seu sistema de atuação, pois podem interagir, também, com o objeto de partida de sua criação – a obra literária – e influenciar, inversamente, nas relações que essa obra escrita possui dentro do sistema literário como uma espécie de retroalimentação em que o mercado editorial e o mercado cinematográfico podem ser ambos beneficiados com a ‘tradução intersemiótica’.

Se a relação entre os dois objetos envolvidos no processo de tradução for considerada uma correspondência direta, conceitos como ‘fidelidade’, ‘originalidade’ e ‘cópia’ podem vir à tona, no sentido de questionar ou clamar pela supremacia do texto de partida, o que significa que uma ‘igualdade’ entre o valor do texto de partida e do texto traduzido seja esperada, principalmente quando o texto fílmico é uma tradução audiovisual de obras canônicas da literatura. Porém, é importante notar que a obra, traduzida entre diferentes modos semióticos, – um visual verbal e o outro audiovisual –, possui características artístico-estéticas próprias a cada modo, e que uma possível aproximação dessas características dependerá não só daquele que a traduziu, mas também das condições possivelmente negociadas com quem a comissionou, daí a necessidade, por parte dos envolvidos, do conhecimento das ‘normas’ que regem a tradução em sua cultura de chegada.

Para Toury (1995), as normas e parâmetros funcionam como guias para a aceitação ou rejeição da tradução, cujo produto é avaliado a partir de determinado ‘padrão’, o qual não se configura como regras estanques ou pré-definidas, mas sim como um comportamento aceito e compartilhado por determinada comunidade. Tal padrão não existe em isolamento e tampouco emerge do nada: é fruto da crítica que, por sua vez, é atrelada à ideologia de determinado grupo social que age de maneira a perpetuar a legitimação desse comportamento. Esse grupo hegemônico, em sua posição privilegiada dentro do sistema, manipula e determina os fatores que definem o

---

<sup>1</sup> Segundo o autor, a tradução intersemiótica ou transmutação, consiste na interpretação de signos verbais por meio de uma linguagem não verbal.

‘valor’, isto é, a aceitação ou rejeição de certa tradução. Portanto, é necessário pensar em questões que vão além da interpretação de obras – e a consequente definição de seu valor – e levar em consideração questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação (LEFEVERE, 2007, p14).

Nesse sentido, as normas podem ser relacionadas a valores que são atribuídos a obras artísticas. O conceito de valor é explorado por Compagnon (2012, p.224) que mostra que critérios como forma ou conteúdo são corresponsáveis pela atribuição de maior ou menor valor a uma obra, como se dá no caso de escritores modernos como Joyce, o qual teve sua obra ‘valorizada’ tanto sob o ponto de vista formal quanto do ponto de vista de sua significação, fazendo com que a tensão entre forma e sentido se tornasse, em determinado momento, o “critério dos critérios”.

Assim, o valor, ou *status*, atribuído a determinado produto cultural parte de conceitos arbitrários, oriundos de determinado(s) grupo(s) que age(m) de maneira a reforçar sua identidade e poder. Conforme o autor, essa parametrização bipartite – forma e conteúdo - pode fazer com que obras artísticas venham a receber valores distintos, a depender das relações de poder, em determinado momento histórico sob o qual ela é analisada ou recepcionada.

Ainda segundo Compagnon (2012), um fator de peso na definição do valor de um texto recai sobre sua utilidade. No âmbito literário, o autor exemplifica tomando o sistema artístico em vigor na França, durante a III República francesa, no período de 1870 a 1940, quando os franceses viveram intensos momentos de choques comportamentais, sobretudo em relação à formação da França como nação. Nesse ambiente, a literatura e outras formas de arte deveriam inspirar e ensinar solidariedade, patriotismo e moralidade cívica (COMPAGNON, 2012, p. 226.). Assim, de acordo com esse ponto de vista, o cânone artístico, inclusive o literário, na França do fim do século XIX e começo do século XX seria, em parte, definido pelo valor instrucional que os textos poderiam promover na sociedade francesa, naquele momento.

Podemos dizer então que a atribuição de valor é inerente ao seio social no qual a literatura se manifesta. A atitude de classificar textos e outros objetos de arte é sustentada por grupos privilegiados, que também operam em outras esferas da sociedade num constante processo de manutenção de sua influência e permanência no centro do sistema. Assim, de forma geral, os textos produzidos devem estar de acordo com a tradição perpetuada por tais grupos e divulgar os princípios que guiam e estabilizam a organização social em uma maneira que lhes proporciona poder. Um exemplo desse poder dissimulado, aparentemente ingênuo ou desprovido de projetos de

dominação cultural, é a escolha de textos literários a serem lidos desde a mais tenra idade, em cada ano letivo moldando a leitura dos cidadãos.

Para Lefevere (2007), entretanto, o valor de uma obra é sempre resultante de fatores extrínsecos e de objetivações das subjetividades de grupos que disputam o poder. É notório o caso de autores que são ignorados durante seu momento de produção, e só anos mais tarde, são resgatados por outros escritores ou pela crítica. Como exemplo, cita o caso do poeta inglês John Dorne, resgatado pelos poetas modernistas americanos da década de 20, e os textos feministas das décadas de 20, 30 e 40, resgatados no fim dos anos 70 e início dos 80, que foram “editados sobre o pano de fundo de um impressionante conjunto de crítica feminista, que os anuncia, os incorpora e os suporta” (LEFEVERE, 2007, p.14). Como se pode observar, o valor intrínseco dos textos citados continua o mesmo ao longo dos anos; o que varia é o contexto de cultura de publicação e recepção. Esse fator é primordial para o seu resgate e afeta mais diretamente a publicação de uma obra do que seu próprio valor intrínseco.

Seguindo essa reflexão, o mesmo se pode dizer no âmbito da arte cinematográfica e, em especial ao ponto que interessa a este trabalho, sobre muitas obras fílmicas que resultaram de adaptações de obras literárias não consagradas pelo cânone, mas que acabaram atingindo grande sucesso junto ao público. Por exemplo, a trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), dirigida por Peter Jackson e adaptada dos romances homônimos de J. R. R. Tolkien, originalmente publicados entre 1954 e 1955, que obteve grande sucesso nas telas de cinema, e o filme *Blade Runner - O caçador de Andróides* (1982), dirigido por Ridley Scott e adaptado do romance *Do Robots Dream of Electric Sheeps?* (1968), do escritor americano Philip K. Dick, que se tornou um clássico *cult* do cinema.

Como podemos observar, o processo de reescritura das obras supracitadas atuou influenciando na ‘posterior’ canonização e na aceitação dos textos. Lefevere (2007), ao discutir essa questão, afirma que a canonização ou a aceitação de textos literários é resultante de jogos de poder presentes na sociedade, regidos por uma ideologia dominante, por instituições e por uma subsequente manipulação dos elementos atuantes no sistema literário. Esse jogo de poder, presente em todos os sistemas constituintes de uma cultura, permite que aqueles em posição central façam uso das interrelações existentes entre os sistemas e ajam de acordo com sua ideologia, reforçando restrições que direcionam os modelos e processos de reescrita de maneira que sua posição de poder seja perpetuada.

As reescrituras são reguladas não apenas pelo sistema literário através da poética vigente, que define o modelo das escrituras e escolhe os textos que são reescritos, mas também por outros fatores, tais como certos parâmetros definidos em paratextos compostos por uma crítica especializada, pelo prestígio do autor, pela influência do mercado e pela relação do produto final com os consumidores. Reescrituras, apesar de conviverem com as obras originais, tendem a alcançar um público muito mais amplo, já que são reproduzidas segundo a força da corrente ideológica em vigor na sociedade (LEFEVERE, 2007, p. 19).

O público leitor não especializado<sup>2</sup> tem mais acesso às obras celebradas na literatura através de reescrituras – sejam elas em forma de traduções para outras línguas ou para outros modos semióticos como o teatro e o cinema. Nesse sentido, as adaptações cinematográficas figuram como meio de maior alcance midiático nas sociedades contemporâneas, o meio de massa (ECO, 2008, p.40). É necessário reconhecer o impacto que esses produtos têm no meio em que são inseridos e nos objetos que servem como ponto de partida de sua criação.

Ao entrar na discussão sobre o papel das reescrituras, Lefevere (2007, p.21) afirma que, para que seja feita uma análise mais profunda dessas reescrituras e suas correspondentes posições e funções no sistema que se inserem, é importante conhecer quem escreve, qual a razão para ter optado por essa atividade, sob quais circunstâncias escreve e para qual público seu texto é direcionado. Uma observação minuciosa desses fatores, na visão do autor, revela detalhes sobre a obra que ajudam a entender melhor o seu funcionamento no sistema, pois revelam a influência do jogo de poder que subjaz às relações entre os sistemas literário e cinematográfico.

Em tempos de consumo, os livros são considerados produtos de venda como qualquer outro e é essa a lógica que guia a listagem dos catálogos das editoras. Nelas, os títulos que possuem uma tiragem mais alta são mantidos, como ocorre com os *best-sellers*; já títulos com tiragem menor, embora constante e que vendem devagar, como os grandes clássicos da literatura mundial, perdem lugar na lista por não alavancarem os números de vendas das editoras, o que acarreta uma diminuição de sua publicação, mantendo apenas aqueles livros de alta tiragem garantida (CANCLINE, 2008, p. 20).

Outra força em ação na sociedade que atua na regulação de escrituras é a poética vigente em determinando momento histórico. Assim como a força ideológica, econômica e política, a força poetológica age nas produções de reescrituras, definindo sua forma e conteúdo.

---

<sup>2</sup> A grande parte do público leitor pode ser classificada como leitores não-especializados, em oposição a professores e estudantes de literatura, os quais são considerados leitores especializados (LEFEVERE, 2007, p.15-16).

Como exemplo da regulação da escritura no meio literário, pode-se mencionar o caso, apresentado por Lefevere, da antologia de poesia americana, *The Poets and Poetry of America*, de Rufus Griswold, publicada em 1842. No prefácio, o autor afirmava que a poesia americana era marcada por um forte caráter moral; e assim deixou de lado poetas que julgava de caráter duvidoso, como Walt Whitman, projetando uma imagem distorcida da poesia americana e que seria seguida por tradutores, professores, assim como leitores especializados e não-especializados (LEFEVERE, 2007, p.22). Assim, quando as motivações poetológicas e ideológicas são levadas em consideração, há uma tendência à adaptação extrema do texto de fonte à cultura que o recebe, em uma ação conservadora que converge para os parâmetros da poética já estabelecida da cultura de chegada.

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescretores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante em sua época (LEFEVERE, 2007, p. 23).

Adaptações cinematográficas, assim como qualquer outro modo de reescritura, também estão sujeitas às modificações decorrentes da adequação à poética vigente. Podem, portanto, variar de acordo com o tipo de narrativa do texto de partida, sua estrutura e conteúdos abordados, assim como o prestígio que o texto literário possui. As modificações são ainda mais presentes e relevantes quando o texto adaptado é composto por elementos que não são aceitos na poética ou na ideologia da cultura de chegada, tais como linguagem transgressora e temas tabus que divergem dos padrões que legitimam o modelo de prestígio no sistema de produção. É comum que tais obras, quando traduzidas para outro meio linguístico ou semiótico, sofram mudanças marcantes. Nesses casos, as alterações e as omissões presentes no texto traduzido refletem as restrições sociais presentes no sistema cultural durante o processo de produção da reescritura.

Lefevere (2007, p.30.) aplica a estrutura dos estudos sistêmicos e demonstra sua importância para a análise das escrituras, revelando assim seu caráter de interligação do sistema literário com outros subsistemas presentes em determinada cultura. A literatura é parte de um sistema maior que engloba também outros sistemas que se inter-relacionam e exercem influência sobre si. O sistema literário, segundo Lefevere (2007, p.30), é “[...] um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema[...]” e age sob a forma de restrições que atuam como forças coercivas sobre o escritor, o leitor e o reescritor. Esse sistema artificial, composto por textos e

pessoas que leem, escrevem e reescrevem textos dentro do sistema, determina as normas que regem os processos de escritura e reescritura. Escritores e reescritores têm a escolha de seguir ou não a poética vigente no lugar e momento de produção em questão; podem seguir o modelo considerado canônico e permanecer dentro das restrições do sistema ou podem atuar além delas, de modo inovador, ao lerem obras de maneiras diferentes e também escreverem de maneira diferente da prescrita pela sociedade (LEFEVERE, 2007, p.32).

Para o autor, há dois fatores de controle no sistema literário: um interno, composto pelos profissionais que atuam dentro do sistema literário, tais como escritores, críticos, editores, resenhistas, professores e tradutores; e outro externo, representado pelo mecenato. A atuação daqueles que compõem o fator interno tem influência na definição do modelo que a literatura deve(ria) ser, exercendo uma força que tenta controlar o sistema literário segundo os parâmetros impostos pelo fator externo (LEFEVERE, 2007, p.33)

Portanto, por meio da atuação dos reescritores, o modelo que define o que a literatura deveria ser é posto em questão quando eles optam por inserir novos modelos, gerando um conflito entre o modelo vigente e os modelos inseridos. Desse embate de forças pode acontecer de um novo modelo ocupar a posição central no sistema. Em sua posição interna de regulação do sistema literário, esses profissionais tem o poder de rejeitar uma obra que se opõe à ideologia e poéticas vigentes, ou adaptá-la às restrições às quais ela se opõe, tornando a obra aceitável para o padrão estabelecido (LEFEVERE, 2007, p.34).

Esta segunda posição, de adaptar o texto às restrições da cultura de chegada, parece ser a mais vantajosa no que tange à manutenção do poder e à permanência de determinada ideologia e poética no centro do sistema. A adaptação às restrições da cultura de chegada opera em favor da manutenção do poder vigente porque as pressões de mudança exercidas por novos modelos inseridos em qualquer relação sistêmica tendem a se tornar mais fragilizadas e menos atuantes quando sua força de oposição é englobada e assimilada pela ideologia que está no centro. Ao serem adaptadas para serem aceitas pelos parâmetros definidos pelo poder vigente, os novos modelos deixam de exercer sua força de mudança, facilitando a manutenção do poder de grupos dominantes.

O segundo fator que exerce influência sobre o sistema literário e que opera de maneira externa é o mecenato, que é definido por Lefevere como “os poderes que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura, reescritura de literatura” (LEFEVERE, 2007, p.34). A forma de atuação do mecenato varia de acordo com o momento histórico da sociedade.

O mecenato pode ser exercido por pessoas, como foram os Medici, Maecenas, ou Luís XIV, mas também por grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas quanto grandes corporações de televisão (LEFEVERE, 2007, p.35).

Como se pode observar, é inegável a influência da mídia nas sociedades modernas. O mecenato moderno regula a interação da literatura com outros subsistemas através da divulgação e distribuição de textos. Por conseguinte, manifesta-se em instituições, como editoras, jornais de crítica e estabelecimentos de ensino, o que lhe proporciona uma forte influência em escrituras e reescrituras no sistema. O mecenato é constituído de três elementos: uma ideologia, que restringe a escolha da forma e conteúdos que são utilizados e abordados pelas obras literárias; o fator econômico, ao oferecer aos escritores uma fonte de renda que lhes garantam trabalho/emprego; e o *status*, o qual o escritor pode gozar ao aceitar um determinado estilo de vida compartilhado por outros escritores que legitimam a poética em vigor (LEFEVERE, 2007, p.35-36).

A força do mecenato na regulação do sistema literário influencia diretamente na escolha de obras e suas respectivas posições dentro do sistema, ou mesmo sua total rejeição. Essa influência também atinge os profissionais que agem dentro do sistema, reforçando o controle sobre os padrões estabelecidos por um processo de retro-alimentação. Quanto mais distante dos parâmetros definidos pela poética em vigor, mais difícil se torna o reconhecimento de uma obra que não atua dentro das restrições, não importando o seu 'valor intrínseco', uma vez que, sob essas forças, o próprio valor intrínseco de uma obra é definido por fatores externos ao meio literário. A literatura que vai de encontro às restrições presentes em uma determinada sociedade é taxada de dissidente ou marginal, não sendo divulgada em canais oficiais ou no chamado *mainstream* literário, assim como em escolas e universidades.

O poder econômico representado pelo mecenato exerce força ainda maior no sistema cinematográfico. Em comparação com a produção de um livro, a produção de um filme é muito mais dispendiosa porque filmes são produtos que envolvem um número maior de profissionais em seu desenvolvimento, equipamentos, locações de filmagem, pós-produção e divulgação e uma série de outros fatores que aumentam o valor final do orçamento para que o filme possa ser produzido.

Esses fatores contribuem para que a produção cinematográfica, principalmente em Hollywood, seja atrelada diretamente ao seu posterior sucesso comercial. Ao se levar em consideração o sistema cultural para o qual o objeto é produzido, a adaptação cinematográfica de certas obras literárias torna-se um verdadeiro desafio, devido ao conflito iminente com as restrições

que o diretor enfrentará, ao realizar seu projeto, principalmente, se o texto de partida tratar de temas e linguagem que não são aceitas pelos centros produtores de cultura que regulam o sistema.

Atualmente, contudo, o papel dos tradutores vem mudando devido a duas razões principais, segundo Lefevere (2007, p. 15-16 ): fim de um período no qual o livro representava o centro do ensino da escrita e da transmissão de valores, pelo menos no mundo ocidental; e a divisão entre alta e baixa literatura, o que levou inevitavelmente à divisão entre alta e baixa reescritura. A divisão entre alta e baixa literatura faz com que a alta literatura permaneça apenas nos círculos educacionais institucionais (secundário e superiores), restringe seu acesso e provoca o isolamento do leitor especializado aos círculos institucionais, afastando-o de uma posição de relevância dentro da sociedade. Assim, o leitor não-especializado mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como foi escrita pelos seus autores e a lê a reescrita pelos seus reescritores.

Com essa divisão, a leitura de um leitor não-especializado amplia-se no sentido de que ler uma obra não mais se resume ao contato direto com o texto; a leitura pulveriza-se em uma série de contatos breves com textos que remetem à obra original, tais como compilações em antologias, resumos de enredos, resenhas em jornais ou revistas especializadas e adaptações para o teatro e/ou cinema. O contato direto com textos originais se restringe, em sua maioria, às instituições de ensino e seus leitores especializados. A tradução transforma-se na maior fonte de divulgação e contato das obras literárias por meio de antologias e resumos ou adaptações cinematográficas, as quais possuem um amplo poder de alcance de público, ressaltando que esse novo produto criado pela leitura de um determinado indivíduo que intermedia a transformação não está isenta da influência das crenças e dos valores que o tradutor carrega consigo e que permeiam sua reescritura.

## **2.2 Teoria dos polissistemas e a adaptação cinematográfica**

Uma abordagem mais ampla do sistema literário que englobe o poder econômico, o papel do tradutor, os leitores, assim como outros sistemas envolvidos no processo é necessária, uma vez que o produto mais proeminente do sistema, o texto literário, não age em isolamento e sofre influência de fatores externos ao sistema literário. Para uma melhor análise desses elementos, principalmente no processo tradutório, o instrumental metodológico da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1999) apresenta-se muito útil.

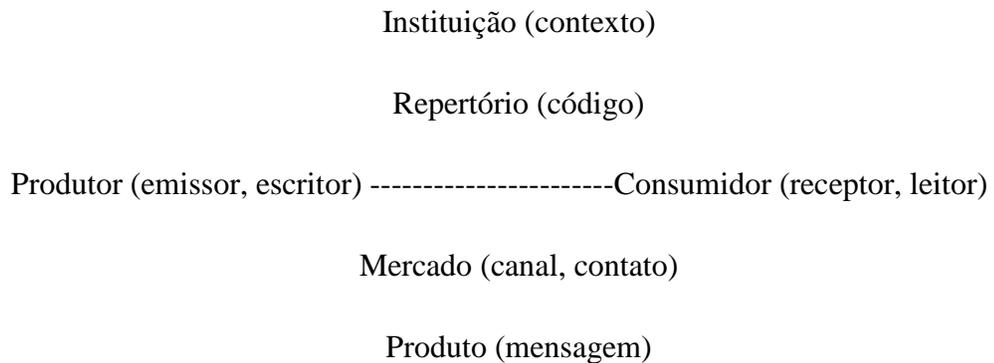
De acordo com a teoria em questão, o sistema literário não existe por si só como um sistema estático, mas sim em constante contato com outros sistemas ativos na sociedade com os

quais se relaciona. A tensão exercida pela interação entre sistemas afeta as posições hierárquicas dentro dos diferentes sistemas, constantemente reconfigurando suas inter-relações, como a definição de quais textos constituirão o cânone e quais ficaram à margem. Como postula Even-Zohar (1999, p.16), esses elementos marginalizados pelo sistema literário central também fazem parte do sistema literário, pois são fenômenos que acontecem sob suas regras e denotam sua heterogeneidade. O reconhecimento dessa heterogeneidade evita julgamentos de valor *a priori* para a escolha de objetos que servirão aos estudos literários e opera uma expansão do campo de estudo às obras não consagradas por aqueles que detêm o poder no centro do sistema, como ocorre no meio acadêmico.

Para Even-Zohar, (1999. p.14), a tensão entre elementos de estratos diferentes é um dos pilares para a sustentação do sistema. A atualização do sistema acontece através de modificações internas, perpetuando, assim, o (poli) sistema literário. O conflito gerado pela tensão exerce forças que destituem produtos de sua posição (central ou marginal), posicionando-os mais ao centro ou afastando-os dele e, assim, modificando suas relações dentro do sistema. É necessário, também, levar em conta que as características do que é central são definidas de acordo com o recorte sincrônico. Os sistemas presentes no polissistema literário não são iguais, mas hierarquizados. É a permanente luta entre os vários produtos que constitui o estado (dinâmico) sincrônico do sistema. É a predominância de um produto sobre outro que constitui a mudança no eixo diacrônico. Nesse movimento centrífugo *vs.* centrípeto, fenômenos são dirigidos do centro para periferia, enquanto inversamente, fenômenos podem galgar seu caminho para o centro e ocupá-lo.

Diante dessa perspectiva, é possível lançar luz sobre a adaptação fílmica através do prisma desses princípios teóricos. A teoria, quando aplicada à literatura ou ao cinema, leva em consideração diversos fatores sócio-históricos relacionados às obras, tanto do texto de partida quanto do produto do processo de tradução, ampliando o número de variáveis que entram na equação da análise científica. No polissistema, a concepção de sistema literário é ampliada e passa a englobar não apenas os textos literários ou qualquer texto que seja produzido sob as normas da atividade literária dominante, mas a totalidade da relação entre esses elementos e a rede formada por essas atividades. Even-Zohar faz um paralelo dos fenômenos a ele ligados com o esquema da comunicação e linguagem proposto por Jakobson (2007, p.122), em uma relação análoga, conforme a Figura 1.

Figura 01 - Relação entre o esquema da comunicação e Sistema Literário



Fonte: EVEN- ZOHAR (1990, p. 30)

No esquema acima, as correspondências não são diretas. O termo produtor, que ocupa a posição do escritor, no esquema de Jakobson (2007), justifica-se pela sua capacidade de evocar todas as relações possíveis do objeto enquanto elemento funcional no sistema. O termo escritor suscita a simples produção de textos, o que em si representa pouco diante da soma total das realizações do produto literário dentro do sistema, principalmente quando o escritor se contenta em seguir modelos já estabelecidos. A utilização do termo produtor melhor se equipara com a variedade de realizações na produção, divulgação e avaliação de textos, pois abrange todos aqueles envolvidos na atividade literária, como críticos, editores, tradutores (reescritores) e meios de comunicação. Ademais, o discurso do produtor de literatura é tão válido quanto os outros discursos de poder em outras esferas do sistema, pois é responsável pela “produção política de imagens, atmosferas e opiniões de ações<sup>3</sup>” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 35), segundo parâmetros definidos por um repertório de prestígio estabelecido no sistema.

Os produtores, entendidos como todos aqueles envolvidos com reescritas no sistema literário e envolvidos em outros níveis de relação do texto literário, também compõem, em parte, o grupo que constitui a instituição que regula o agregado de fatores implicados na manutenção da literatura como atividade sócio-cultural (EVEN-ZOHAR, 1990, p.37). A instituição, composta por diferentes agentes no meio social, como editoras, críticos, grupos de escritores, instituições educacionais, não age de forma isolada no polissistema literário, pois está ligada e subsidiada por

---

<sup>3</sup> Todas as traduções em inglês sem referência são do autor - Political production of images, moods, and options of action.

outras instituições sociais de poder na cultura em questão. Esse discurso de poder que subjaz sua atuação no sistema literário lhe permite regular as normas predominantes na atividade literária. Ademais, como parte da cultura oficial, ela age no sentido de legitimar a permanência de modelos e obras e autores no circuito canônico através do tempo. Dessa forma, a Instituição exerce poder no meio literário devido às forças externas ao sistema e reforça a concepção de ligação entre todos os sistemas presentes em uma cultura.

No que diz respeito ao Consumidor, o termo não se restringe ao leitor, mas a todos que, de alguma maneira, entram em contato com o produto literário de forma direta (o texto literário em si) ou indireta (desmembramento do texto em relações em outros níveis, como resenhas, compilações, antologias, etc). O consumidor, assim como o produtor, move-se por diferentes níveis no meio literário e considerá-lo apenas pela atividade da leitura significaria restringir sua atuação no sistema. Em analogia à situação da produção de textos no meio literário, o consumo de textos integrais não é o mais representativo, deixando essa posição ao consumo de textos indiretos:

Para começar, o consumo direto de *textos integrais* tem sido, e continua, periférico em relação a maior parte dos consumidores diretos e indiretos de literatura. Todos os membros de qualquer comunidade são pelo menos consumidores indiretos de textos literários. Assim, nós, como tais membros, simplesmente consumimos uma certa quantidade de fragmentos literários, digeridos e transmitidos por vários agentes da cultura e assimilados ao discurso cotidiano<sup>4</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 36).

Assim, o consumidor de literatura não necessariamente consome o produto mais flagrante do sistema literário (o texto em si), mas também seus fragmentos e funções sócio-culturais envolvidas no ato da escrita, como lançamentos de livros e noites de autógrafos.

Portanto, o produto, no esquema proposto, diz respeito não só à obra literária em si, mas também a qualquer significação ou comportamento ligado à literatura. O texto literário é visto como produto imediato e mais proeminente da literatura, contudo sua produção não se resume apenas a essa esfera. O texto literário, como entidade de consumo, precisa ter seu 'valor' reconhecido nos diferentes níveis nos quais atua, pois serve a outros propósitos além da simples criação literária, o que configura seu caráter de veículo do discurso de instâncias de poder presentes em outras esferas do (poli)sistema. Os níveis nos quais agem os textos e seus fragmentos – passagens, citações, etc –

---

<sup>4</sup>To begin with, the direct consumption of *integral texts* has been, and remains, peripheral to the largest part of “direct” or “indirect” consumers of literature. All members of any community are at least “indirect” consumers of literary texts. In this capacity we, as such members, simply consume a certain quantity of literary fragments, digested and transmitted by various agents of culture and made an integral part of daily discourse.

vão desde os estilísticos (padrões de composição ou de narrativas) aos sócio-culturais que operam no nível semântico dos textos, explorando suas significações. Eles funcionam não apenas como inventário para comunicação diária e plano de fundo para o surgimento de novos textos e fragmentos, mas também como modelos de realidade, os quais governam os modelos de interação interpessoal, compondo um estoque de tipos de comportamentos e modelos disponíveis em diversos níveis sociais (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 44).

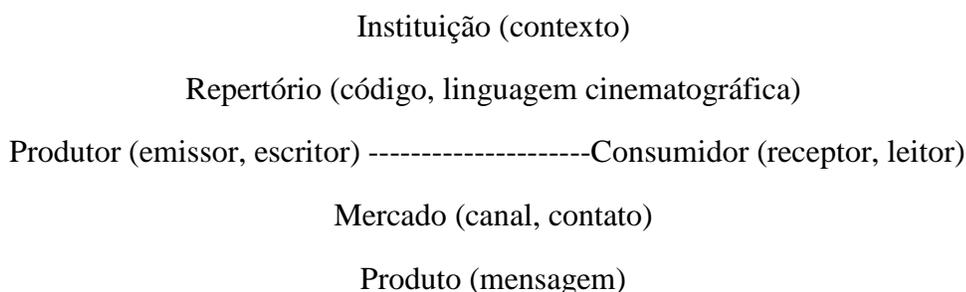
O repertório é entendido como o conjunto de regras que regem a produção, o uso e o entendimento de qualquer produto ligado à literatura. Sob sua tutela estão os modelos que, juntamente com o agregado de regras e materiais, regulam tanto a produção quanto o uso de qualquer produto literário. O repertório não regula suas próprias características (natureza, volume, amplitude), elas são definidas pela sua inter-relação com outros elementos predominantes no sistema. Dentre esses fatores reguladores do repertório está a idade do sistema: quando jovem há mais abertura a empréstimos e transferências de sistemas adjacentes; já velho e estabelecido, o sistema retém um repertório mais variado que pode servir como estoque para reciclar padrões antigos em períodos de mudança (EVEN-ZOHAR, 1990, p.40). Através da compreensão do funcionamento do repertório e suas mudanças, podemos entender melhor o mais proeminente produto do sistema literário: o texto.

A interação entre texto e outros elementos como adaptações para cinema e video-games, relações editoriais, etc, está sujeita ao mercado, que, no esquema proposto por Even-Zohar (1990, p.38), ocupa a função de canal. Cabe ao mercado a mediação entre produtores e receptores, representando o conjunto de fatores implicados no consumo do sistema literário. Contudo, a ideia de mercado no esquema proposto é bem mais ampla que o vocábulo inspira. O autor estende a concepção do termo e o insere no âmbito acadêmico sob sua tutela, explicitando a existência de relação entre as ações do mercado com a postura assumida pela Instituição em escolas e universidades. Segundo sua visão, professores seguem os parâmetros definidos por ela no ensino de literatura e mantêm determinadas obras literárias sendo estudadas nas escolas e universidades, portanto atuam como vendedores de um produto que perpetua parâmetros e modelos que as instituições desejam que sejam disseminados na sociedade para a manutenção de seu poder e estabilidade. Assim, esse fenômeno de disseminação pode ser englobado como uma ação de mercado, uma vez que estudantes acabam se tornando consumidores de produtos feitos de acordo com parâmetros pré-estabelecidos. Portanto, podemos conceber o polissistema literário como um

conjunto de fatores, internos e externos, em constante atividade de interdependência, em uma relação sem uma necessária estratificação hierárquica, a qual seria resultado de forças de poder que visam controlar esse sistema.

Rosângela Medeiros, em seu artigo “O Cinema enquanto Polissistema: a teoria do Polissistema como ferramenta para análise fílmica” (2009), faz uma tentativa de aplicação da teoria ao âmbito cinematográfico. Nele, a autora, assim como Even-Zohar, monta um esquema de correspondência entre o sistema da linguagem de Jakobson (2007) e o sistema cinematográfico para a aplicação da teoria como ferramenta para a análise fílmica, como demonstrado a seguir:

Figura 02 - Relação entre o esquema da comunicação e Sistema Literário.



Fonte: MEDEIROS (2009, p.104).

Assim como na proposta de Even-Zohar (1990), na qual o contexto, o código, o escritor, o receptor, o canal e a mensagem na produção literária são levados em consideração, na proposta do polissistema cinematográfico são levados em consideração todos os fatores ligados à atividade cinematográfica. Nesse sentido, a visão sobre o sistema cinematográfico é ampliada. O filme, produto mais perceptível desse sistema, não é mais o foco e único produto; todo e qualquer elemento relacionado ao universo cinematográfico é englobado como parte integrante, assim como bens culturais e simbólicos ligados à produção cinematográfica. O mesmo ocorre com a noção de espectador (receptor) e produtor.

### **2.3 Os estudos descritivos da tradução e adaptação**

O principal objetivo das ciências empíricas é descrever, explicar e prescrever fenômenos em nível do objeto analisado, levando em consideração o sistema que o engloba. Em seus princípios dos Estudos Descritivos da tradução, Toury (1995, p. 164) advoga por uma

abordagem semiótica da tradução, na busca de uma explicação sistemática do processo, com foco nas relações dos objetos em seus respectivos sistemas de atuação.

O ato de traduzir não se explica por si só, pois está sempre ligado a fatores externos ao texto em questão e sua finalidade é explicitada através da análise das culturas envolvidas no processo. Qualquer tradução cumpre o objetivo de suprir uma necessidade presente em uma cultura através da inserção de uma versão de algo que já existe em outro sistema, ocupando um lugar e uma função em sua organização sociocultural. Dessa maneira, esse elemento introduzido precisa ser adaptado ao contexto de chegada em um processo que busca manter aspectos da rede de significação do texto de partida ao passo que realiza ajustes para que o texto traduzido se adeque aos requerimentos presentes na cultura de chegada (TOURY, 1995, p. 165). Assim, ao adentrar uma nova cultura, determinado texto, já existente em outro sistema que lhe deu origem, passa a funcionar como um novo elemento, uma nova presença na cultura que é inserido: “Antes, a novidade de uma entidade deriva da própria cultura alvo e se relaciona àquilo que a cultura está apta (ou é permitida) a aceitar vs. o que ela se sente obrigada a submeter a modificações ou até mesmo rejeitar completamente<sup>5</sup>” (TOURY, 1995, p. 166).

Desse modo, a tradução não pode ser considerada uma simples formação de sentenças em outra língua em um processo de busca de equivalência, mas um processo no qual fatores culturais têm papel fundamental. Por analogia, pode-se dizer que a tradução de um romance para as telas de cinema não se reduz a uma simples representação pictórica do que é narrado, principalmente quando a narrativa envolve processos mentais ou monólogos interiores das personagens, características que criam dificuldades na tradução do texto escrito para o texto audiovisual porque, nesses casos, o diretor tem que transformar o conteúdo da mente dos personagens em ação ou corre o risco de deixar a obra cansativa ou “literária” demais. Dessa maneira, torna-se relevante saber quais limitações, imposições e coerções influenciaram o produto resultante do processo de tradução e como essa influência ocorre durante o processo de tradução.

Uma vez que qualquer processo tradutório envolve, pelo menos, dois sistemas semióticos, o tradutor tem que escolher qual seguir: entre as normas do texto de partida ou as normas do texto de chegada. Caso o tradutor decida seguir as primeiras, as normas do sistema do texto de partida, ele terá optado por uma ‘adequação’ do texto traduzido ao texto de partida, o que pode causar certos estranhamentos aos leitores da cultura de chegada, isto é, um conflito com as

---

<sup>5</sup>Rather, the novelty of an entity derives from the target culture itself, and relates to what that culture is willing (or allowed) to accept vs. what it feels obliged to submit to modification or even totally reject

normas da língua e da cultura que recebem o texto traduzido. Por outro lado, caso o tradutor decida seguir as normas do sistema de chegada, o texto traduzido encontrará uma maior ‘aceitabilidade’ na cultura de chegada por não entrar em conflito com suas normas e práticas. Assim, mudanças no texto de partida são inevitáveis, já que as restrições sob as quais ele foi criado não são as mesmas que o texto traduzido enfrenta em seu contexto de situação, que envolve a produção e a circulação da tradução.

Em resumo, a postura que o tradutor adota e quais restrições ele decide seguir, definem a modalidade de tradução: seguindo as normas do texto de chegada (adequação), a tradução soa mais próxima ao modelo perpetuado na cultura do receptor que recebe texto traduzido; por outro lado, seguindo as normas do texto de partida, certas inadequações podem se apresentar no texto de chegada. A adequação pode ser percebida em produções cinematográficas oriundas de adaptações de textos literários, consagrados ou não. Por exemplo, pode-se citar a trilogia *O Senhor dos Anéis* (1954-55) que, por possuir um grande público leitor altamente produtivo em termos de *fanzines*<sup>6</sup>, teve sua adaptação para o cinema avaliada sob um discurso de ‘fidelidade’, isso é, aproximação ao texto de partida para garantir sua boa recepção (HUNTER, 2007, p.155).

Por outro lado, adaptações de obras literárias que abordam temática tabu e que contêm cenas ‘transgressoras’, com personagens ou registro de língua que não se adequam ao padrão moral estabelecido por uma sociedade, não seguem o mesmo destino, pois, dependendo dos temas, conteúdos e registros de língua presentes no texto de partida (corrente, cuidado, familiar, de baixo calão etc), poderá haver um conflito destes com os valores e práticas da cultura de chegada; assim, quando este conflito ocorre, a aceitação do texto traduzido se torna mais problemática.

Então, em qualquer processo de tradução – seja entre dois sistemas linguísticos ou semióticos distintos – estão implicadas complexas redes de significação presentes nos sistemas culturais que dão origem aos textos de partida e de chegada. Os valores defendidos em um sistema determinam os modos de tradução e os modelos à disposição do tradutor, que deve fazer a escolha de se adequar ao modelo de partida ou tentar inserir novos modelos na cultura de chegada. Essa decisão varia de acordo com o prestígio do texto de partida, do prestígio do tradutor e das condições de comissionamento, a exemplo do que acontece em casos em que um diretor renomado encabeça projetos de adaptação cinematográfica e o tradutor precisa atender as ‘normas’ segundo as

---

<sup>6</sup> *Fanzines* são pequenas publicações produzidas por fãs e utilizadas como meio de comunicação entre eles.

restrições no sistema de chegada <sup>7</sup>.

Dessa maneira, no caso de tradução que envolve texto literário e respectiva versão cinematográfica, haverá uma negociação de escolhas: o tradutor, ou seja, o diretor, deverá realizar ‘escolhas’, que variam desde a submissão do texto traduzido às regras da cultura de chegada, acatando o que é aprovado ou aceito por seus padrões morais, comerciais e socioculturais, ou, então, deverá manter-se mais próximo ao texto de partida, o que significa que, no texto audiovisual, tanto os personagens como as situações de tempo e espaço estarão próximas àquelas realizadas na obra literária.

Os tradutores sofrem (ainda) o peso da tradição dos estudos literários, que criam e perpetuam abordagens comparativistas em que vigora a ideia de superioridade artística da obra literária sobre a obra audiovisual traduzida. Entretanto, o conhecimento dos elementos de escolha no ato tradutório podem evitar que a análise se limite às noções de fidelidade, autoria e originalidade. Os métodos de análise desenvolvidos para a literatura – e transpostos mecanicamente à obra audiovisual traduzida – encontram-se fortemente baseados nas concepções de autor e obra, conceitos que datam do final do século XVIII, os quais foram questionados por autores do século XX, entre eles Roland Barthes (2004) que decretou “a morte do autor” para contrapor-se ao lugar-comum romântico que relativizava a técnica para valorizar a irrupção de uma ‘interioridade’ do poeta como um ser genial. O que Barthes fez foi problematizar se a “verdade do texto” deveria ser identificada com o indivíduo que a escreveu, isto é, a literatura como uma confissão do ‘eu’:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, *a pessoa e a obra*; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício; a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p.1).

É evidente que com a expressão “a morte do autor”, o pensador francês não postulava o fim do escritor criativo; ao contrário, sua crítica se destinava aos críticos, cuja prática desviava a

---

<sup>7</sup> Em 1962 o cineasta francês François Truffaut adaptou para o cinema o romance *Jules et Jim* (1953), de Henri-Pierre Roché, ofuscando a obra literária com o sucesso de sua obra fílmica, que viria a se tornar uma de suas obras primas e objeto de prestígio dentro do movimento da *Novelle Vague*.

atenção do texto para aquele que o produziu, com base em sua biografia e seu mundo mental. Em lugar do reino do autor nascia o reino do leitor: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p.6).

Seguindo os autores anteriores, Dudley condena um estudo puramente comparativo que emerge de concepções de original e cópia, fundamentadas, em parte, pela concepção de autoria (DUDLEY, 2000, p.15). Para ele, a análise de uma obra traduzida deve ser intensiva nos dois meios, com foco nas particularidades que dão forma a cada um e, assim, realçar suas potencialidades de acordo com seu material de expressão, visando à delimitação de cada objeto em seu determinado meio de produção para garantir sua autonomia enquanto produto cultural. A adaptação encarada como objeto autônomo não necessita refletir o valor ou estrutura do texto de partida que lhe dá origem, ela está livre para significar por si. O que se tem, na verdade, são objetos independentes aproximados pelo processo de tradução; um diálogo que é possível devido às características comuns presentes em ambos os meios semióticos.

Primeiramente, os dois meios são representacionais. Para isso utilizam códigos compartilhados por outras mídias, muitos deles por diferentes culturas, o que torna fácil a compreensão das obras por múltiplos públicos. Em segundo lugar, o diálogo entre os dois códigos é facilitado por suas tendências em construir narrativas, um ponto chave que permite o diálogo entre os dois modos de expressão. Essas duas características fazem com que o diálogo entre literatura e cinema seja mais fluido e mais claro à observação. Porém, uma diferença marcante age no sentido oposto e dificulta a realização da transposição criativa entre os meios: os materiais disponíveis em cada meio mudam drasticamente. Segundo Stam (2000, p.56), o material que constitui o objeto artístico exerce forte influência no modo em que suas características estéticas se manifestam, principalmente quando um dos meios possui mais opções para manifestá-las: o filme tem a seu dispor múltiplos meios de expressão como o som, a imagem e a palavra escrita, enquanto o romance dispõe apenas do último como meio de expressão. Assim, o cinema tem mais opções materiais para desenvolver sua linguagem e recriar significações anteriormente realizadas por meio da palavra escrita. Nesse processo de transferência entre linguagens, é inevitável que discussões sobre autoria e fidelidade surjam, o que mostra (ainda) a força de conceitos como originalidade e fidelidade nas culturas ocidentais.

As noções de fidelidade, original e cópia partem de um pressuposto essencialista de que toda obra possui uma essência que pode ser isolada, destacada e assim transposta para outro meio.

Contudo, conforme Stam (2000), não há tal núcleo, pois a interpretação de um texto está diretamente ligada ao momento histórico e às leituras permitidas no recorte temporal no qual sua leitura acontece, na relação entre texto e intertextos presentes:

[...] Na verdade, não há um núcleo transferível: um texto literário contém uma série de signos verbais que podem gerar inúmeras possibilidades de leitura, inclusive a leitura da própria narrativa. O texto não é uma estrutura fechada, mas aberta para ser reestruturada por incontáveis contextos<sup>8</sup> (STAM, 2000, p.57).

Assim definido como ser mutável e suscetível a diferentes leituras, não há espaço para um núcleo formal e insubstituível, já que ele se constitui a cada leitor que o realiza com sua leitura, a cada momento atualizando o conjunto de elementos que se cruzam no texto, impossibilitando a existência de conceitos limitantes como ‘original’ e ‘fiel’. Para Stam (2000, p.74), é necessário que as críticas às adaptações fílmicas sejam menos moralistas e enraizadas na hierarquia; elas devem preocupar-se menos com a ideia de fidelidade e estar mais atentas às respostas dialógicas e interpretações de textos já existentes para que a crítica leve em conta as diferenças entre os sistemas semióticos, atitudes que corroboram a independência das adaptações enquanto objetos de estudo.

Bazin (2000, p.20) também compartilha uma visão mais ampla a respeito da adaptação fílmica, considerando-a como texto traduzido para o cinema e ‘sem dívida’ com o texto de partida, pois acredita que não existam elementos inefáveis do texto original a serem buscados. Seu posicionamento diante do produto da adaptação proporciona maior liberdade ao objeto para agir com autonomia no meio que é criado. Seguindo esse ponto de vista, o diretor, criador desse novo texto, tem a chance de trabalhar a linguagem do meio em que opera e buscar diferentes significantes para os mesmos significados realizados no texto de partida, de modo análogo ao processo tradutório interlingual, principalmente no que concerne à tradução de poesia.

Uma análise que considere a tradução de uma obra literária para o cinema tem à sua disposição todos os tropos disponíveis pelos estudos da tradução, como leitura, dialogização, canibalismo, transmutação, transfiguração, cada um deles lançando luz em uma diferente, abrindo espaço para leituras críticas de obras consagradas (STAM, 2000, p.61-62), pois ignoram as posições intocáveis de obras literárias pertencentes ao cânone ao rejeitar as ideias de original, cópia

---

<sup>8</sup> (...) In fact there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings, including even reading of the narrative itself. The literary text is not a closed, but an open structure to be reworked by a boundless context.

ou fidelidade, voltando sua atenção para a obra cinematográfica e literária enquanto objetos ‘independentes’.

Ao se perceber a adaptação como objeto independente, não apenas as diferenças entre os materiais de expressão são levadas em consideração na análise, como também outros elementos presentes, por exemplo, as motivações para a sua realização. Seja esta movida por afeição, hostilidade, retorno financeiro ou reverência, a motivação é um aspecto relevante, pois guia a leitura do artista responsável pela adaptação, – o diretor. Adaptações são criadas a partir de uma leitura subjetiva do texto de partida e, por isso, podem se distanciar muito deste, principalmente, quando a corrente estética vigente no momento da produção prioriza a liberdade criativa e incentiva um distanciamento entre os objetos em questão, a exemplo do *cinema d’auteur*, no qual os diretores gozavam de plena liberdade, devido ao prestígio que tinham no meio artístico para orquestrarem mudanças a seu bel prazer (ANDREW, 2000, p.35).

Para sair da discussão sobre qual objeto deve reverência ou similaridade ao outro, Stam (2000, p.58) propõe uma alternativa em que o foco de análise passa a ser o meio de expressão de cada obra e não mais em relações comparativas: “Uma variante do termo fidelidade sugere que uma adaptação não deve ser fiel ao texto de partida, mas à essência do meio de expressão.”<sup>9</sup>

Ao assumir tal postura diante do termo fidelidade, a análise leva em conta o que cada meio possui, em termos de possibilidades criativas em sua própria linguagem, e abre portas para uma análise que tenha como pilar a autonomia do objeto em estudo. Portanto, o foco se estende da obra à sua recepção e seus efeitos para deixar de lado conceitos oriundos da subserviência estética imposta ao cinema.

Com o foco em cada meio e suas possibilidades criativas em suas linguagens, percebe-se melhor a natureza de cada objeto, suas relações e função no meio que estão inseridos. Essa análise mais aproximada da essência de cada meio revela as diferenças entre as especificidades do meio literário e do cinematográfico, suas limitações e suas riquezas, a exemplo da natureza múltipla do material de expressão do meio cinematográfico, o que lhe proporciona uma ampla gama de materiais disponíveis para a construção da narrativa:

Cada meio tem sua própria especificidade derivada de seus respectivos materiais de expressão. O romance tem um único material de expressão, a palavra escrita, enquanto o filme tem pelo menos cinco: imagem em movimento, fala, música,

---

<sup>9</sup>A variation on the theme of fidelity suggests that an adaptation should be faithful not so much to the source text, but to the essence of the medium of expression.

barulhos e textos escritos<sup>10</sup> (STAM, 2000, p.59).

As considerações acima são muito importantes para o desenvolvimento de análises de adaptações que se distanciem da perspectiva dada aos estudos literários e sigam um caminho autônomo, baseando-se na história contextual e intercontextual para que as mudanças necessárias no processo de adaptação sejam percebidas e compreendidas fora de um contexto no qual entram discussões com base em comparações entre original e cópia.

Entretanto, um problema emerge quando se trata de obras que são assumidamente autobiográficas ou quase autobiográficas e que fazem ressurgir a questão da interpretação e da tradução de uma obra. Até que ponto é possível ignorar a obra ‘original’ em sua tradução? Quais serão os limites na interpretação entre uma e outra?

#### **2.4 A leitura ‘aberta’ de um autor autobiográfico**

Esta subseção traz para a discussão aqui presente o retorno do autor, sobretudo entre escritores modernos, que propõem um jogo entre a ficção e a autobiografia, tendência que se observa principalmente nos textos escritos em primeira pessoa e que aborda a identidade de quem narra, eventualmente coincidindo com quem assina o texto, ainda que com outro nome.

O termo autobiografia surgiu, conforme Lejeune (1971, p.10) na Inglaterra do século XVIII, com o início da civilização industrial e chegada da burguesia ao poder; trata-se de um “fenômeno radicalmente novo na história da civilização [...]: o costume de contar e publicar a história de sua própria personalidade”. Lejeune constata que na década de 70 do século passado, o estudo do gênero autobiografia era negligenciado pelos críticos: “[...] a crítica não parece se interessar muito pela ideia da autobiografia como um gênero, tendo uma tradição, um desenvolvimento, ao qual corresponde um ‘corpus’ de obras que levantam problemas análogos<sup>11</sup>” (LEJEUNE, 1971, p.5-6). Visando contribuir com uma formulação mais precisa, Lejeune define a autobiografia como “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.”

---

<sup>10</sup>Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression. The novel has a single material of expression, the written word, whereas film has at least five tracks: moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials (STAM, ano, p.59).

<sup>11</sup>La critique ne semble guère s'intéresser à l'idée qu'il existe un genre de l'autobiographie, ayant une tradition, un développement, auquel correspond un corpus d'oeuvres qui posent des problèmes analogues.

(LEJEUNE, 2008, p. 14). Desse modo, enquanto o ‘eu’ que fala é, para Barthes, um sujeito vazio, apenas um enunciador, na visão de Lejeune, o ‘eu’ da obra autobiográfica é uma pessoa.

O autor de *O pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2008), ao longo da narrativa, expôs três ‘eu’ possíveis no texto autobiográfico – o autor, o narrador e o personagem principal– para mostrar que no ‘pacto’ eles se combinam em um só eu, isto é, o personagem é o mesmo que aquele assina o texto, inclusive com sua identidade nominal. Conforme o autor, o leitor do autor autobiográfico assume uma espécie de contrato:

(...) se a identidade não é afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer as semelhanças, independente do autor; se ela é afirmada (caso da autobiografia), ele terá tendência a procurar as diferenças (erros, deformações, etc.). Frente a uma narração de aspecto autobiográfico, o leitor tem seguidamente tendência a se tomar por um detetive, isto é, a procurar as rupturas do contrato (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Em obras desse gênero, o leitor pode tornar-se o fiel ‘guardião’, sobretudo se junto à leitura do texto acompanham fontes como declarações, entrevistas, acompanhamento da vida do autor, etc. Nesse caso, o pacto de leitura, assinado entre um autor empírico e um leitor empírico ocorre em função da aceitação implícita de que quem escreve fala sobre sua própria vida e apresenta fatos verídicos. Dessa maneira, o pacto autobiográfico “é o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade<sup>12</sup> (LEJEUNE, 2006).”

Para Fattorelli e Bruno (2006, p. 114), as autobiografias e biografias possuem um código de retórica: “São escritas que fazem uso de recursos de dramatização ficcional, mas seu apelo advém da existência material das pessoas retratadas” para a construção de uma *persona* (ficcional) autobiográfica. Aqui, a presença do personagem/narrador/autor empírico (não necessariamente com o mesmo nome), é reconhecida como aquele sujeito que possui uma identidade biográfica e psicológica, a qual é garantida por dados identificáveis extratextualmente. Além disso, ao ser uma entidade psicológica, convida o leitor a perguntar o que foi negado por Barthes (2004), ou seja, “o que o autor quis dizer?”. Assim, passa a ser essencial entender o que o autor/personagem/narrador quis dizer. Quanto à sua identidade biográfica, os fatos narrados estão visíveis na ponte entre a realidade e a ficção, alguns até mesmo passíveis de averiguação factual.

As marcas da experiência pessoal do autor podem estar demonstradas no relato

---

<sup>12</sup> L’engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité.

autobiográfico e também naquele *alter ego* que se apresenta no texto ficcional. Na literatura, o *alter ego* significa a identidade oculta de um personagem, que pode ser também uma estratégia usada pelo autor para se revelar indiretamente aos leitores.

A leitura ‘aberta’ de um autor autobiográfico parece introduzir uma problematização: em que medida o texto com marcas autobiográficas pode ser ressignificado? Por exemplo, como lida o tradutor audiovisual de uma obra ficcional escrita e com marcas autobiográficas, ao levá-la para tela? O *ethos* do personagem pode ser modificado em nome da construção de um novo texto?

As questões sobre *ethos*, *alter ego*, autobiografia e construção de personagem- tipo são retomadas no próximo capítulo, com a intenção de refletir sobre a tradução cinematográfica do livro *Factótum*, de Charles Bukowski e seu alterego Henry Chinaski, um personagem do tipo *outsider*, na escrita audiovisual.

### 3 FACTÓTUM DE CHARLES BUKOWSKI.

#### 3.1 Quem é Charles Bukowski?

Henrich Karl Bukowski Jr. ou Charles Bukowski nasceu em 16 de Agosto de 1920 em Andernach, Alemanha e iniciou sua atividade literária ainda na adolescência, com histórias sobre as batalhas aéreas do Barão Von Richthofen contra os americanos na 1ª Guerra Mundial, batalhas que preenchiam seus cadernos escolares nas tardes de folga da escola. Suas experiências de vida — a violência doméstica devido aos abusos do pai, um severo caso de *acne vulgaris*<sup>13</sup>, as estadias em casas de pensão e hotéis baratos, a forte presença do álcool, que o acompanharia até seus últimos dias, assim como a dura realidade da classe operária nas ruas de Los Angeles — moldaram o foco de sua extensa produção literária, que conta com mais de quarenta livros publicados, e marcaram indelévelmente sua obra com traços que definem seu estilo de *outsider* ou autor maldito. Filho de um soldado americano em serviço na Alemanha após a 1ª Guerra Mundial, mudou-se com a família para os Estados Unidos da América, onde viveu e morreu aos 74 anos, vítima de uma leucemia — e não pelo álcool como muitos acreditavam que aconteceria. A temática em sua obra trata, invariavelmente, dos lugares que frequentou, os empregos e as pessoas com quem conviveu — excluídas, loucas e perdidas, segundo parâmetros sociais convencionais.

Sua carreira como escritor teve início nos anos 1940, com a publicação dos contos “Aftermath of a Lengthy Rejection Slip” (1944) pela aclamada revista *Story*, a qual descobriu escritores como Hemingway e Saroyan, e “Twenty Thanks from Kasseldown” (1946), publicado na revista *Portfolio: An International Review* (BREWER, 1997, p.2). Após a publicação desses contos, os próximos dez anos de sua vida foram dedicados ao álcool e à vida como “mosca-de-bar” (SOUNES, 2000, p.30), período que marca o tom de muitas de suas narrativas. Em 1955, após ser levado ao hospital devido a uma úlcera hemorrágica e sobreviver miraculosamente, Bukowski retomou sua atividade literária, agora explorando também a poesia, fortemente baseada em suas experiências pessoais.

---

<sup>13</sup> Bukowski foi acometido de uma séria *acne vulgaris*, um caso considerado raro por especialistas. Furúnculos estouraram em seu rosto, pescoço e ombros, desfigurando sua pele.

Nas décadas seguintes, Bukowski se tornaria um escritor conhecido no meio literário *underground*<sup>14</sup> norte-americano, com publicações em centenas de revistas e editoras independentes, assim como frequentes leituras de poesia em diferentes universidades, atividades que desempenhava para complementar sua renda. Essas publicações e saraus garantiram ao autor um local de destaque na literatura norte-americana contemporânea. Seu ápice no cenário independente foi alcançado com o lançamento de *It Catches My Heart in Its Hands* (1963) e *Crucifix in a Death Hand* (1965), dois volumes de poesia publicados pela editora independente *Loujon*. Contudo, seu reconhecimento como escritor no sistema central da literatura norte-americana só aconteceu no início dos anos 1970, apesar de ter sido reconhecido primeiramente na Europa, após a tradução de *Notas de um Velho Safado* (1969) para o francês e teria se tornado um sucesso repentino devido a uma falsa afirmação, atribuída à Genet e Sartre, de que Bukowski era um dos maiores escritores norte-americanos (BLUNDEN, 1978, p.162).

Depois da França, foi a vez da Alemanha, seu país de origem, no qual suas traduções tiveram alta tiragem de venda (DOUGHERTY, 1988, p. 231), o que rendeu ao autor fama e reconhecimento nas ruas pelos leitores, além de convites para leituras de poesia em universidades. Uma edição alemã, que reunia dois romances e duas coletâneas de contos vendeu mais de 100.000 cópias quando lançada, em 1974. Sua fama e reconhecimento nos países europeus continuaram a aumentar, ao longo dos anos, a exemplo de uma leitura de poesia em Hamburgo, que reuniu mais de 1.200 pessoas além da participação no *talk show* literário francês *Apostrophes*, em 1978; em contraponto, era então quase invisível na América do Norte (CALLONE, 2012). Para Callone (2012, p.118), supõe-se que a razão de seu sucesso esteja na insatisfação dos jovens alemães, que viam na linguagem direta e honesta de Bukowski uma voz que lhes falava diretamente, diferente do que era oferecido pela literatura alemã contemporânea com foco essencialmente político.

Conforme Guillermo O'Joyce (2011, p.66), um dos maiores responsáveis pela divulgação do trabalho de Bukowski, seja em publicações ou em leituras de poesia, foi John Martin, editor e criador da Black Sparrow, editora que publicou boa parte de sua produção literária. Sem John Martin, na sua visão, provavelmente não haveria Bukowski. John Martin concedeu-lhe uma base sólida de sobrevivência ao oferecer 100 dólares semanais para que largasse seu emprego nos correios e se dedicasse exclusivamente ao ofício da escrita, em 1969. A Black Sparrow fez que sua

---

<sup>14</sup>Literatura *underground* -termo que designa publicações independentes de autores que estão fora do circuito das grandes editoras e se auto-financiam para ter seus trabalhos publicados ou são publicados por editoras pequenas. (nota do autor)

obra alcançasse um número de leitores bem acima da média que a mídia independente americana da época conseguia reunir. Enquanto outros pequenos editores e revistas literárias alcançavam em torno de 400 leitores para os autores publicados, John Martin garantiu mais de 400.000 leitores para Bukowski.

Por duas vezes, em 1973 e 1990, Bukowski recebeu apoio financeiro do programa *National Endowment for the Arts - NEA*<sup>15</sup>. Acredita-se que o fato de ter sido aceito nesse programa reflete o início da aceitação de sua obra no meio literário oficial norte-americano e demonstra a resiliência do grupo hegemônico no sistema literário, que absorveu produções literárias de caráter contestador e crítico para evitar seu colapso. Seu reconhecimento como escritor de prestígio consolidou-se após algumas de suas obras serem levadas ao cinema: *Tales of Ordinary Madness* (1981), do cineasta italiano Marco Ferreri, adaptação cinematográfica da coletânea de contos *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness* (1972); *Crazy Love* (1987), do cineasta belga Dominique Deruddere, baseado no conto *The Copulating Mermaid of Venice, CA.* (1972) e em partes do romance *Ham or Rye* (1982), *Barfly* (1987), de Barbet Schroeder<sup>16</sup>, e *Factotum* (2005), cujo roteiro foi escrito pelo diretor norueguês Bent Hamer . Enquanto *Barfly* (1987) que teve roteiro original escrito pelo próprio Bukowski<sup>17</sup>, *Factotum* foi ‘supervisionado’ pela viúva de Bukowski, assunto que será retomado ao final deste trabalho.

Com o lançamento de *Barfly* (1987), estrelado por Mickey Rourke no papel do alter ego Chinaski e Faye Dunaway, como Wanda (Figura 03), a popularidade de Bukowski nos EUA, cresceu através da divulgação de sua imagem em um meio midiático de grande alcance de público e atingiu a atenção de grandes editoras, alimentando, assim, a cadeia do polissistema literário, conforme assunto tratado no capítulo anterior.

---

<sup>15</sup> National Endowment For the Arts - NEA é uma autarquia do governo federal norte-americano que promove apoio financeiro para a produção artística. (NEA, 2014)

<sup>16</sup> O filme foi roteirizado pelo próprio Bukowski e teve entre os produtores Francis Ford Coppola, dentro de um investimento de três milhões de dólares. Fonte: <<http://www.litkicks.com/Buk/bukmain.html>> Acessado em 05 fev 2015.

<sup>17</sup> É possível assistir uma entrevista com Bukowski e o making off do filme no endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=gnw9nkAFUQc>> Acessado em 11 fev 2015.

Figura 03 - Filme *Barfly*. Chinaski (Mickey Rourke) e Wanda (Faye Dunaway).



Fonte: SCHORODER, B. (2003)

Outro fator que impulsionou o interesse pela sua obra, segundo afirmou seu editor John Martin, foi sua morte, em 1994:

O lançamento de *Barfly* teve de fato um enorme impacto nas vendas dos livros de Hank a partir de 1987, mas o verdadeiro aumento começou em 1994, logo após sua morte. Seu obituário foi publicado na primeira página em quase todos os jornais da Europa ocidental e Escandinávia, e em mais de cem jornais locais. Na época de sua morte, nós tínhamos aproximadamente 70.000 cópias dos seus livros em estoque. Dentro de um mês todas foram vendidas e tivemos que lançar novas edições. Desde então, todo ano temos vendidos seus livros mais do que nunca<sup>18</sup> (BREWER, 1997, p.187).

Ironicamente, Bukowski havia previsto seu sucesso póstumo, o que geralmente ocorre após a morte de escritores impulsionados pelos revisionismo literário, o qual tende a valorizar autores postumamente:

“Close to Greatness”

uma coisa  
eu sei:  
enquanto um homem está  
vivo  
muitos fazem relações  
que dificilmente

---

<sup>18</sup>The release of *Barfly* did have an huge impact on Hank’s sales starting in 1987 but the real boost in his popularity began in 1994, right after his death. His obituary was carried on the front page of almost every newspaper in western Europe and Scandinavia, and in over 100 domestic newspapers. At the time of his death, we had approximately 70,000 copies of his book on stock and within a month they were all sold and had to be reprinted. Since that time (1994) we have sold more Bukowski books each year than ever before.

existem  
e quando ele morre, bem,  
ai todo mundo faz  
a festa<sup>19</sup>. (BUKOWSKI, 1986, p.133)

Nesse poema, como se pode observar, o autor demonstra estar claramente ciente de que sua obra poderia vir a ser reconhecida no centro do sistema literário norte-americano, após sua morte. O'Joyce (2011, p.62-63) também afirma que o interesse de grandes editoras deu-se após o lançamento do filme *Barfly* (1987), pois estas viram na escrita *avant-garde* de Bukowski um possível retorno comercial, reconhecendo nela uma inovação e experimentação, que poderiam ser absorvidas e exploradas pelo mercado cinematográfico.

A atenção das grandes casas editoriais de Nova Iorque passaram a assimilar sua voz como produto legitimado e pronto para fornecer retorno financeiro, revelando a natureza do sistema capitalista e o seu verdadeiro direcionamento. As editoras, que durante anos recusaram seus trabalhos, foram as mesmas interessadas em publicar seus livros, agora produtos rentáveis. Entretanto, isso foi feito de maneira cautelosa. Em feiras literárias, por exemplo, os livros de Bukowski não eram expostos nos estandes, pois este local ficava reservado à literatura considerada 'séria' e sua escrita, crua e desbocada poderia ofender os clientes (O'JOYCE, 2011, p.67).

Outros gêneros mais vendáveis e menos perigosos como as biografias são mais bem aceitos pelas editoras, uma vez que o poder de regulação editorial trata de controlar o conteúdo de tais obras. Na visão de O'Joyce (2011), qualquer biografia que tente retratar a vida de um escritor que ousa viver fora do padrão estabelecido está sujeita às limitações e às restrições das editoras: "[...] com todos seus começos e recomeços, sua bravura, auto destruição e suas bravatas zombeteiras, sua angústia e pequenas vitórias, seu precário controle da vida junto de sua insistência em não se render para nada ou ninguém que não seja verdadeiro (O'JOYCE, 2011 ,p.69)<sup>20</sup>, ademais, os *insights* da escrita de Bukowski eram ofuscados pela sua linguagem considerada suja e pela imagem de *bad boy*. Mas não é apenas o linguajar cru e simples que incomodava os críticos, mas principalmente o fato de que Bukowski disparava sua crítica ao modelo de vida americano (*american way of life*), como demonstra no romance *Ham or Rye* (1982)

---

<sup>19</sup> one thing I do/ know: when a man is/ living/ many claim relationships / that are hardly / so / and after he dies, well, / then it's everybody's / party.

<sup>20</sup> [...]comic-nightmare world of Bukowski, with all its fits and starts, bravery and self destruction and mock-bravado, its anguish and small victories its chronically precarious hold on like along with its insistence on not giving in to anything or anybody who is false.

O problema é que você tem que continuar escolhendo entre um mal e outro, e não importa qual você escolha, eles arrancam um pedacinho de você a cada escolha até que não reste mais nada. Aos 25, a maioria das pessoas já está liquidada. Uma grande maldita nação de otários dirigindo seus carros, comendo, tendo bebês, fazendo tudo na pior maneira possível, como votar para presidente no candidato que mais lembrava deles próprios<sup>21</sup> (BUKOWSKI, 1982, p.99).

As críticas esboçadas nesses *insights* eram incômodas e poderiam estimular reflexões sobre o modo de vida desumanizador e massificante que os indivíduos seguem nas sociedades modernas, fazendo-os perceber que o ritmo frenético que guia suas vidas os impedem de ponderar sobre sua real posição enquanto ser humano e sobre o real sentido de suas ações. Era melhor mantê-lo confinado a um pequeno nicho, longe do centro do polissistema literário.

Assim, as obras aprovadas para publicação representavam o que havia de mais comum para o mercado e os pequenos ‘desvios’ eram controlados, funcionando como mecanismo de defesa do sistema contra críticas mais significativas. Para Lefevere (2007, p. 44), os desvios são representados por textos de impacto notável e que são, paradoxalmente, absorvidos pelo *mainstream* literário porque introduzem novos elementos dentro de uma poética dominante.

Em relação à Bukowski, acredita-se que o objetivo das editoras na publicação póstuma de biografias e outras publicações periféricas como ensaios críticos, livros de memórias, livros de fotografias e compilações de cartas, e não necessariamente de sua obra, seja perpetuar a imagem do artista dentro do rentável sistema das celebridades literárias, criado pela mídia, já que o público demonstra mais interesse na personalidade do autor e no mito da celebridade realizada no homem que ali se apresenta. O autor notava o fascínio que despertava durante suas leituras de poesia em universidades norte-americanas; sua presença nas sessões de leitura durante os anos sessenta e setenta reuniam um público expressivo, entre quatrocentas e quinhentas pessoas (O’JOYCE, 2011, p.66), enquanto a média de público para outros autores girava em torno da metade desse número.

Um dado curioso sobre seu público, conforme relata O’Joyce (2011, p.65), é que boa parte dele, principalmente os jovens, estava envolvida à época nos movimentos pacifistas ou em outros grupos de protesto. Bukowski os via como pessoas solitárias, desprovidas de ideias próprias e que, justamente por isso, necessitavam seguir uma mentalidade de bando para sentirem-se seguras. É interessante notar que a opinião de Bukowski, refletida em sua escrita, não era nada

---

<sup>21</sup>The problem was you had to keep choosing between one evil or another, and no matter what you chose, they sliced a little bit more off you, until there was nothing left. At the age of 25 most people were finished. A whole goddamned nation of assholes driving automobiles, eating, having babies, doing everything in the worst way possible, like voting for the presidential candidate who reminded them most of themselves.

favorável a esses ou qualquer outro tipo de movimento coletivo, uma vez que sua defesa era pela individualidade e originalidade da vida de cada indivíduo; ele se opunha, — veementemente —, a qualquer doutrina ou qualquer associação gregária, sob a justificativa de que elas padronizavam os comportamentos e que, portanto, matavam a individualidade.

Em entrevista concedida em 1978, ao comentar sobre a associação de sua imagem ao movimento *beat*, Bukowski refuta qualquer ligação e explicita sua deliberada tentativa de manter-se à margem de rotulações e dos ‘movimentos literários’:

Sei o que você quer dizer. Eu deveria ser o último espécime vivo de uma raça extinta. Que saco. Eles também tentam me associar a essa coisa do *punk*. Eu nem sei o que é *punk* — eu não saberia nem se um deles me mordesse. Mas mesmo assim, acho que estou mais próximo dos *punks* do que os *beatniks*<sup>22</sup>. Não estou interessado nesse lance boêmio, Greenwich Village, essa besteira parisiense, algiers, tangiers... é tudo romantismo exacerbado. Estou cansado de rótulos. Tudo que quero é continuar escrevendo como tenho escrito e não me preocupar com rótulos, com o que eles dizem, com o que eles querem<sup>23</sup>. (BLUNDEN, 1978, p.164).

Apesar de não compartilhar traços ideológicos com o público que frequentava suas leituras, Bukowski atraía grande número de pessoas, tanto por sua poesia quanto por sua performance. Em uma leitura em 1976, na Universidade Estadual da Califórnia, estavam presentes mais de 400 pessoas, em sua maioria alunos, um número bem superior ao poucos presentes nas três noites anteriores (ESTERLY, 1976, p.144). Constantemente alcoolizado, era comum trocar insultos com a plateia, causando desapontamento ao público que estava ali para assistir sua apresentação; por outro lado, causava satisfação àquela parcela presente e ansiosa para ver ‘a lenda’, o velho bêbado, rabugento e irreverente. Acredita-se que a atitude de trocar insultos com a plateia representava uma maneira de perpetuar a imagem de ‘velho safado’, construída ao longo dos anos. A alcunha funcionou muito bem para disseminação de seu nome no meio literário e para o aumento de sua popularidade.

---

<sup>22</sup> Os *Beatniks*, ou Geração Beat, foi um movimento cultural do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960 que pregava um estilo de vida anti-materialista e não-conformista. Seus princípios foram popularizados, principalmente, nas obras literárias de Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs. O movimento *punk*, por sua vez, é oriundo de um estilo musical criado em Nova York no início da década de 1970, o *punk rock*, que lançou as bases para um estilo de vida rebelde e contestador, popularizado mundialmente pelas bandas *Ramones* e *Sex Pistols*. Ambos movimentos fazem parte da chamada contra-cultura, contudo, carregam características próprias.

<sup>23</sup> I see what you mean. I'm supposed to be the last surviving specimen of an extinct species. What a bummer. They also try to tie me in with the punk thing. I don't even know what a punk is - I wouldn't know one if he bit me. But even so, I guess I must be closer to the punks than to the beatniks. I'm not interested in this bohemian, Greenwich Village, Parisian bullshit. Algiers, Tangiers... That's all romantic clap-trap. I'm tired of labels. All I want to do is keep writing as I have been writing and not worry about labels, about what they say, about what they want.

Mesmo após o relativo sucesso que alcançara nos EUA, após 1987, Bukowski tentou manter-se fora dos holofotes da mídia, postura que sempre cultivou. Quando sua produção ainda estava no âmbito da literatura independente e figurava apenas em publicações menores, Bukowski já se mostrava preocupado com a fama, como demonstrou em uma carta a Sheri Martinelli<sup>24</sup>, em 1962, comentando o sucesso de escritores *beats*:

Eu vejo caras como o Corso e Ginsberg e Kerouac irem pelo caminho do amor próprio, se achando muito importantes. Acho que consigo resistir mais que isso, mas tenho que manter a guarda. Uma revista aceitou 14 poemas, outra 15, outra 6. Isso pode me dar problemas. O mundo, mesmo o mundo da arte, é muito corrupto, podre. Eles te publicam se você tiver metade de um nome e metade de um talento. Eles te publicam se você tiver um grande nome e pouco talento (ou talento nenhum). Não cair no poço só depende de mim<sup>25</sup> (MOORE, 2001, p.276-277).

Observa-se que sua preocupação com a crescente atenção que recebia de editores refletia sua tentativa de permanecer entre os homens comuns, não perder contato com a realidade e não deixar seu novo *status* de escritor — e nova situação financeira — ofuscarem sua identidade formada em meio à classe trabalhadora e interferir em sua percepção de mundo. Em seus últimos textos, Bukowski mantém uma postura de desconfiança e suspeita em relação à fama e sua nova posição no sistema literário, como demonstra no seu livro “Shakespeare Never Did This” (1995), texto no qual relata duas viagens para leituras de poesias, uma à França e outra à Alemanha, e ironiza a fama e atenção que vinha recebendo nos últimos anos na Europa.

Bukowski manteve a postura irreverente por toda vida, como declara em entrevista ao ator Sean Penn, em 1987, falando sobre a fama:

É uma destruidora. É a puta, a vadia, a destruidora de todos os tempos. Eu tenho o melhor de dois mundos porque sou famoso na Europa e desconhecido aqui. [...] Fama é realmente terrível. É uma medida na escala do denominador comum, mentes trabalhando em um nível baixo. Não vale nada. Uma audiência seleta é muito melhor<sup>26</sup> (PENN, 1987, p.218).

---

<sup>24</sup> Sheri Martinelli (1918-1996) - Editora da revista *Anagogic & Paideumic Review*, modelo, pintora e poetisa; musa de Ezra Pound e admirada por Anais Nin e pelos poetas Beats, sendo conhecida como “A Rainha dos Beats” (MOORE, 2001, p.11-12).

<sup>25</sup> I have seen people like Corso and Ginsberg and Kerouac go the way of self-love, of self-importance. I think I'm harder than that but I must be wary. One magazine has accepted 14 poems, another 15, another 6. This can cause trouble. The world, even the Art world, is very corrupted, rotten. They will print you if you have half a name and half a talent. They will print you if you have a big name and little talent (or no talent at all). It's up to me not to fall into the pit.

<sup>26</sup> It's a destructor. it's the whore, the bitch, the destructor of all time. I've got the sweetest because I'm famous in Europe and unknown here. (...) Fame is really terrible. It is a measure on a scale of the common denominator, minds working on a low level. It's worthless. A select audience is much better.

A postura desapegada e irreverente em relações às convenções sociais, o modo de vida boêmio, escrachado, irresponsável e inconsequente, fizeram dele um dos maiores ícones do segmento *outsider*, termo cuja tradução para o português seria algo próximo de ‘o marginal’. O *ethos outsider* de Bukowski se inclui na marginalidade porque remete àquelas pessoas que não se enquadram nos padrões socioculturais e não se submetem às convenções.

Em seus últimos textos, mesmo com a fama, Bukowski parece não ter cedido à nova realidade que conquistou, como demonstra em *Septuagenarian Stew* (1990), coletânea de contos e poemas e, embora estivesse morando em uma confortável casa no subúrbio, continuou a escrever sobre os mesmos temas que explorou durante sua carreira—, os bêbados, os vagabundos, as prostitutas, os trabalhadores de empregos menos qualificados, o jogo e as apostas. Acrescentou ainda à sua escrita novos elementos presentes em sua realidade, trazidos pelo sucesso de vendas de suas obras, tais como sua BMW, sua nova casa, a piscina, o computador e a aproximação da morte, tudo ainda com o mesmo individualismo romântico, humor e indiferença com que sempre navegou na vida.

Curiosamente, sua presença no sistema literário norte-americano aconteceu pela publicação em revistas como *New York Quarterly*, *Chicago Poetry*, *American Poetry Review* e *Prairie Schooner*, que por décadas o criticaram e recusaram seus escritos. Esta última dedicou a capa da sua edição no verão de 1994 ao autor, ilustrada com seus desenhos<sup>27</sup>.

Durante os últimos 20 anos, suas obras foram regularmente publicadas com traduções para mais de treze línguas e sua influência na cultura *pop*<sup>28</sup> continua em passos firmes e largos. Da música à televisão, Bukowski é citado como referência<sup>29</sup>; suas poesias são usadas em campanhas de *marketing* de grifes famosas, camisetas com seu retrato são postas à venda e os mesmos adolescentes que as vestem tatuam o corpo com citações suas. Talvez sejam esses os mesmos adolescentes responsáveis por manter os romances de Bukowski no topo da lista dos mais

---

<sup>27</sup> Bukowski costumava anexar seus desenhos aos poemas que enviava para as revistas e chegou a publicar duas séries de desenhos, *Dear Mr. Bukowski* (1979) e *The Day It Snowed in L.A.* (1986). (SOUNES, 2000,p.326)

<sup>28</sup> O conceito de cultura pop é comumente confundido com o de cultura popular, mas difere desta em alguns aspectos. A cultura pop se relaciona ao que é novidade, em oposição à perpetuação da tradição operada pela cultura popular. Outras características que definem a cultura pop são sua tentativa de ser inovadora, seja na forma ou no conteúdo, apresentação de uma leitura crítica do mundo e o fato de ser provocadora, buscando incomodar o receptor ao invés de acomodá-lo. (LIMA et al, 2012, p.4 - 5)

<sup>29</sup> Bukowski é citado na música *Mellowship slinky in B major* do grupo *Red Hot Chilli Peppers* eo cantor Bob Dylan lê seus poemas em seu álbum *Radio Hour*. Bukowski também é aludido em dos episódios da série de TV *The Simpsons*. Adaptações de seus poemas também foram realizadas, como a animação “The Man With Beautiful Eyes”, baseada no poema homônimo e o curta “All the way”, baseado no poema *Roll the Dice*.

‘roubados’ das livrarias (CALLONE, 2012, p. 178) e logo ele, que tanto ironizou e debochou sobre a sociedade de consumo, acabou por tornar-se um ícone e garoto-propaganda póstumo.

O arquivo literário mantido por sua esposa Linda Lee Bukowski agora jaz junto a outras preciosidades na Biblioteca Huntington, em San Marino (Califórnia), local que abriga manuscritos de grandes nomes da literatura mundial, como Shakespeare, Chaucer, Jack London e Thoreau. É de fato curioso que o legado literário de um homem comum, da classe trabalhadora e que durante muitos anos foi visto como um vagabundo, velho bêbado e ‘safado’, agora esteja junto a manuscritos de escritores consagrados da literatura ocidental.

### **3.2 *Factótum*, o livro.**

Em *Factotum* (1975), segundo romance escrito por Charles Bukowski, o personagem Henry Chinaski, alter ego do escritor, relata sua peregrinação por diferentes cidades norte-americanas enquanto envia suas histórias para revistas literárias, em busca de ser publicado e de concretizar o sonho de ser escritor. O protagonista perambula por Los Angeles, Philadelphia, New Orleans, New York, San Francisco, St. Louis e Miami, conhecendo suas ruas, seus bares e seus moradores, fazendo o possível para sobreviver através de bicos e qualquer emprego disponível. Trabalha como atendente, faxineiro, despachante de estoque, limpador de janela, ajudante de carregamento, operário de linha de produção, mensageiro, motorista de ambulância, qualquer coisa que lhe garanta o suficiente para a próxima semana de aluguel. O termo latino *factotum*, — o faz de tudo, ou aquele que faz qualquer coisa, funciona como *leit motiv* de sua extensa produção literária.

No romance *Factotum*, o personagem alterna mais de vinte empregos, mas todos igualmente deploráveis, de acordo com sua visão. Vive em pensões e hotelarias baratas, com seus moradores, seus dramas e todo o universo dos indivíduos solitários marginalizados nas grandes cidades. É um relato ficcionalizado da vida do autor durante a década de 40 e início dos anos 50, período conhecido como seus anos de “mosca-de-bar” (*barfly*). A representação do mundo do trabalho sugere uma crítica à vida social norte-americana da época, ao narrar, sob a perspectiva do protagonista como membro da classe trabalhadora e simultaneamente suas tentativas para tornar-se escritor e poder viver disso. Conforme Harrison (1994, p. 145), em *Factótum* o protagonista representa uma rejeição aos valores convencionais e seu descaso pelo trabalho deriva de considerá-lo uma atividade desinteressante e por não encontrar nele nenhuma razão ou nenhum sentido

enobrecedor. No início do romance, o protagonista, recém-chegado a New Orleans, vagueia pela rua, sentindo-se em paz, apesar de estar desempregado e sem nenhum dinheiro:

Sai na rua, como de costume, e caminhei sem rumo. Sentia-me feliz e relaxado. O sol estava no ponto certo. Brando. Havia paz no ar. Ao me aproximar do meio da quarteirão, avistei um homem parado junto à entrada de uma loja. Passei direto.

- Ei, PARCEIRO!  
Parei e dei meia-volta.  
- Quer trabalhar?

Retornei até onde ele estava. Por sobre seu ombro pude ver uma enorme sala escura. Havia uma mesa comprida, com homens e mulheres de pé em ambos os lados da mesa. Eles tinham martelos com os quais golpeavam objetos na sua frente. Na escuridão, os objetos pareciam ser mexilhões. Cheiravam como mexilhões. Dei meia-volta e segui caminhando pela rua<sup>30</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.10).

Os personagens nos romances e nos contos de Bukowski não se identificam com o trabalho como uma atividade nobre; não vêem sentido nas atividades que exercem porque, para eles, essas atividades nunca se configuram como uma expressão de sua condição enquanto indivíduos. Apesar de o trabalho oferecer recompensas através da inserção na vida social e poder suscitar um sentimento de solidariedade entre sujeitos, a atividade em si, nunca é descrita de maneira positiva em nenhum dos empregos apresentados ao longo do romance. Ao contrário, a atividade remunerada é sempre representada como rotineira, enfadonha e exaustiva e não acrescenta nada à vida do sujeito.

A estratégia de resistência de Chinaski ao trabalho se manifesta através de sua recusa a seguir o padrão de vida moderno, no qual a situação de ‘estar trabalhando’ ou ‘estar empregado’ ocupa posição essencial, defendida pela moral e pela pressão econômica que impõe o consumismo como estilo de vida. A ideia de vender seu tempo como mercadoria, lógica da relação de trabalho no modelo de produção capitalista, não é sensata aos olhos do personagem:

Como diabos pode um homem gostar de ser acordado às 6:30 por um despertador, pular da cama, se vestir, comer forçado, cagar, mijar, escovar os dentes e os cabelos, enfrentar o trânsito para chegar em um lugar no qual essencialmente o que

---

<sup>30</sup> I went out on the street, as usual, one day and strolled along. I felt happy and relaxed. The sun was just right. Mellow. There was a peace in the air. As I approached the center of the block there was a man standing outside the doorway of a shop. I walked past. “hey, BUDDY!” I stopped and turned. “you want job?” I walked back to where he stood. Over his shoulder I could see a large dark room. There was a long table with man and women standing on both side of it. They had hammer with which they pounded objects in front of them. In the gloom the objects appeared to be clams. I turned and continued walking down the street.

fará é encher de dinheiro os bolsos de outro sujeito e ainda ser obrigado a estar agradecido pela oportunidade?<sup>31</sup> (BUKOWSKI, 1975, p. 127).

Por não compartilhar os valores legitimados pela sociedade em relação ao trabalho baseado no sucesso profissional como fim e no acúmulo material como meta, suas atitudes irreverentes o levam a perambular entre vários subempregos e neles permanecer apenas o tempo suficiente para conseguir dinheiro para pagar as próximas duas semanas de aluguel, comprar bebida e ter algum sossego e solidão para escrever. O humor ácido em sua escrita surge dessa ironia entre o ingresso no mercado de trabalho e um sentimento de rebeldia, desprovido da lógica capitalista de trabalhar para acumular.

Por outro lado, a repetição de situações: insubordinação, bebedeira, desemprego, inconformismo, vida boêmia, jogatina, vida em pensões baratas, amores fugazes, prostitutas etc, fazem do autor Bukowski e do alter ego Henry Chinaski, uma marca de si mesmo, um verdadeiro *ethos outsider* que, na literatura cria o personagem-tipo *outsider*.

Em *A Personagem de Ficção*, Cândido (1974, p. 61) relata a existência de dois tipos principais de tratamento de personagens no romance moderno — aqueles que são fáceis de serem entendidos e que não mudam do começo ao fim do enredo e os mais complicados, que mudam conforme a progressão do enredo. Conforme o autor, no século XVIII, os primeiros eram chamados ‘personagens de costumes’ e os segundos, ‘personagens da natureza’. Atualmente, a taxonomia trata os personagens como planos e redondos e, apesar de ser uma categorização simplista ou reducionista, atende a finalidade deste trabalho à medida que contribui para identificar em Chinaski um personagem plano, um personagem-tipo construído a partir do *ethos outsider*, cuja filosofia de vida (irreverente, boêmia, etc) permite que seus atos sejam previsíveis, ou seja, ele faz o que se espera dele ao passo que, como personagem redondo, haveria a expectativa de surpresa ou de mudança de comportamento ao longo da trama. Com isso, Chinaski se torna uma figura coerente com seus princípios e modo de vida. Ficcionalmente, está marcado por um conjunto de atitudes que não se alteram por toda da narrativa.

A linguagem e o registro linguístico do protagonista reiteram o *ethos outsider* por meio de estrutura sintática predominante formada por sentenças curtas, simples e diretas. Barthes (2001), ao analisar as características linguísticas da narrativa moderna afirma que

---

<sup>31</sup>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 you made lots of money for somebody else and were asked to be grateful for the opportunity to do so?

Não é mais possível conceber a literatura como uma arte que se desinteressa de toda relação com a linguagem, já que a usa como instrumento para exprimir a ideia, a paixão ou a beleza: a linguagem não cessa de acompanhar o discurso estendendo-lhe o espelho de sua própria estrutura (BARTHES, 2001, p.24-25).

Ao associar-se essa ideia à escrita de Bukowski, pode-se dizer que a simplicidade na construção frasal condiciona a composição da estrutura narrativa, que é segmentada em 87 capítulos curtos, quase independentes uns dos outros, organizados por uma tênue sequência temporal, a qual permite reorganizá-los em diferentes ordens, à semelhança de uma coletânea de contos, demonstrando tendências modernistas ao fundir forma e conteúdo.

A utilização de capítulos curtos não é novidade na obra do autor, o mesmo ocorre em seu primeiro romance *Cartas na Rua* (1971) e em outros subsequentes. Em *Factótum*, os capítulos começam abruptamente, geralmente com Chinaski em uma nova cidade e emprego ou com sua súbita demissão, em uma contínua enumeração de empregos mal remunerados e massacrantes. A representação de vários empregos deploráveis, ao longo da narrativa, deixa clara a posição que Bukowski relega ao trabalho: todos são dispensáveis, eles apenas trazem insatisfação e degeneram a vida dos homens, os quais não se reconhecem em sua produção e assim não encontram sentido em suas próprias existências.

A sociedade criticada, em questão, é a sociedade norte-americana do pós-guerra, estimulada por um modelo de produção capitalista, da produção em série e do trabalho cada vez mais mecanizado, provoca no indivíduo uma sensação de não pertencimento e de perda da sua individualidade. Contra essa perda de individualidade se rebela Chinaski, ao assumir uma postura de ‘desinteresse’ em relação ao trabalho; com isso, desliga seu destino ao da comunidade, apresentando-se como um sujeito deslocado.

O indivíduo deslocado foi analisado pelo filósofo húngaro Lukács:

[...] todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma. (...) a profissão perde toda importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família, e a classe, para o destino das relações mútuas (LUKÁCS, 2000. p. 119).

Por meio de seu modo de viver ‘deslocado’, Chinaski representa outros inúmeros Chinaskis, tão marginais quanto ele, por contingência de um modelo excludente. Como uma espécie de ‘castigo’, a sociedade do consumo nega essa condição àqueles que estão à margem e que não participam do sistema de venda de força de trabalho (BAUMAN, 2007, p.28-29).

Além de colocar sua visão de mundo na boca de seu *alter ego*, Bukowski retoma a temática em contos e poemas como acontece em *Crucifix in a Deathhand* (1974, p.67), a exemplo do poema “something for the touts, the nuns, the grocery clerks and you...”

...e nada. os dias de  
chefes, homens amarelos  
com mau hálito e pés grandes, homens  
que se parecem com sapos, hienas, homens que andam  
como se melodias nunca tivessem sido inventadas, homens  
que acham inteligente contratar e despedir e  
lucrar, homens com esposas caras e que as possuem  
como 60 acres de chão a ser perfurado  
ou exibidos ou defendidos dos  
incompetentes, homens que matariam você  
porque são loucos e se justificam porque  
é a lei, homens que param diante  
janelas de 10 metros e não veem nada  
homens com iates de luxo que podem navegar  
pelo mundo e ainda assim não saem de seu mundinho  
homens que são como caracóis, homens que são como enguias, homens  
como lesmas, e ainda assim não tão bons quanto...

e nada. receber seu último pagamento  
no porto, na fábrica, no hospital, na  
indústria de aviões, na loja de fliperama, na  
barbearia, em um emprego que vc nem queria  
mesmo  
imposto de renda, doenças, servidão, braços  
quebrados, cabeças quebradas - todo o estofamento  
à mostra como em um travesseiro velho.<sup>32</sup>

Assim como se apresenta nesse poema e no romance *Factotum*, aqueles que gozam de algum poder na hierarquia do trabalho, como chefes e supervisores, possuem sempre uma aparência cansada, disforme; são amarelos, têm mau hálito; se parecem com sapos, hienas e não demonstram nenhuma sensibilidade ou empatia com o outro. Não apenas estes, mas qualquer um inserido na relação capitalista de trabalho é afetado pelo sistema: até mesmo os empregados, aparecem

---

<sup>32</sup>...and nothing. The days of/ The bosses, yellow men/ With bad breath and big feet, men/ Who look like frogs, hyenas, men who walk/ as if melody has never been invented, men/ who think it is intelligent to hire and fire and/ profit, men with expensive wives they possess/ like 60 acres of ground to be drilled/ or shown-off or to be walled away from/ the incompetent, men who'd kill you/ because they're crazy and justify it because/ it's the law, men who stand in front of/ windows 30 feet wide and see nothing/ men with luxury yachts who can sail around/ the world and yet never get out of their vest/ pockets, men like snails, men like eels, men/ like slugs, and not as good... / and nothing. getting your last paycheck/ at a harbor, at a factory, at a hospital, at an/ aircraft plant, at a penny arcade, at a/ barbershop, at a job you didn't want anyway. / income tax, sickness, servility, broken/ arms, broken heads – all the stuffing/ come out like an old pillow.

desumanizados, fisicamente deformados como resultado da ação do trabalho sobre o corpo, a exemplo do “elfo desdentado, cujo olho esquerdo era coberto por uma membrana de um branco esverdeado, coberta por finas veias azuis<sup>33</sup>” (BUKOWSKI, 2007, p.37), que o treina na fábrica de biscoitos caninos. Ou ainda são psicologicamente deformados, como o gerente da loja de autopeças, que, segundo o narrador, é “um cara alto e feio, de bunda chupada<sup>34</sup>” e que “tinha um bigode cor de areia, cabelos cor de areia<sup>35</sup>” e todos os dias, sem razão nenhuma, dizia a Chinaski “comi minha mulher noite passada<sup>36</sup>” (BUKOWSKI, 2007, p.28).

Portanto, a descrição da realidade do homem trabalhador comum em busca da sobrevivência não é novidade em sua escrita, tendo sido temática explorada em contos e poesias durante as décadas de 1960 e 1970. No romance *Post Office* (1971), o trabalho também aparece como tema central, guardadas suas diferenças de abordagem.<sup>37</sup> Neste livro, escrito em apenas dezenove dias, Bukowski utiliza sua experiência de onze anos como funcionário dos Correios para construir sua narrativa. A crítica ao trabalho é direcionada à burocracia que o protagonista enfrentava em seu emprego como carteiro ao lidar com seus superiores, sempre em busca de aumentar a eficiência do serviço postal norte-americano. O escritor projeta nos superiores de Chinaski a manifestação da busca de uma alta produtividade, decorrente “da maior produção possível de homens e máquinas no estabelecimento (TAYLOR, 1990, p.26), postura consonante com os modos de produção da administração científica aperfeiçoada por Taylor.

De acordo com Harrison (1994, p.15), nenhum outro escritor norte-americano nos últimos três quartos do século XX representou tão bem a mais importante característica do sistema de classes norte-americano, ou seja, o papel do indivíduo nas relações de produção através da ênfase que dá ao trabalho nessa sociedade. *Factotum* é considerado o mais importante de sua carreira devido ao controle do tom da narrativa, ao distanciamento<sup>38</sup> que o autor opera na

---

<sup>33</sup> A toothless elf with a film over his left eye; the film was White-and-green with spidery blues lines.

<sup>34</sup> A tal ugly man with no ass.

<sup>35</sup> A sandy mustache, sandy hair

<sup>36</sup> I fucked my wife last night

<sup>37</sup> Em *Post Office*, no qual apenas um emprego é relatado, poderia ser dito que sua crítica é apenas em uma situação em particular, diferente do que acontece em *Factotum*, no qual a crítica é geral e a todos os empregos que encontra e a crítica recai sobre a própria necessidade do trabalho. O fato de o personagem estar sempre em movimento de cidade em cidade, cada uma o oferecendo um emprego pior que a anterior, levando o foco da crítica para o trabalho em si, mostra o ponto que o livro tenta provar: todos os empregos são terríveis, não há escolha.

<sup>38</sup> De acordo com Harrison, quanto maior a distância temporal entre os eventos de sua vida utilizados como material para compor sua ficção - a obra de Bukowski é essencialmente auto-biográfica - e momento de sua criação literária, melhor a perspectiva adotada pelo autor para utilizá-los em sua ficção, operando de maneira objetiva e significativa, como acontece nos romances *Factotum* (1975) e *Ham or Rye* (1982) (HARRISON, 1994, p.18).

construção de Henry Chinaski, também protagonista de vários outros contos e romances seus. Outro ponto relevante do romance é o importante tratamento dado às mudanças de relações de trabalho no período após a segunda guerra mundial (BREWER 1997, p.18)<sup>39</sup>

O foco no âmbito laboral é, de certa forma, polêmico, se levado em consideração o contexto político-social norte-americano, o qual tem no modo de produção capitalista o seu modelo de trabalho alienante como peça fundamental. Harrison (1994, p. 121) afirma que o trabalho, por razões ideológicas, não é um tema popular na literatura norte-americana contemporânea, se comparado ao modo que era tratado na literatura do bloco socialista. Outros escritores norte-americanos como Jack London, Upton Sinclair e Theodore Dreiser abordam o tema em seus romances *The Jungle* (1907), *The Iron Heel* (1908) e *Sister Carrie* (1900) respectivamente, apresentando vívidas imagens do trabalho e suas relações, mas em nenhum deles o trabalho é o foco principal, o foco *per se* do romance. Outra parte dos romances que tratam da questão do trabalho e da questão da exploração do homem e sua alienação no modo de produção capitalista estão atrelados a ideologias políticas como os romances socialistas da década de 30, que exemplificavam uma literatura tendenciosa e panfletária, com a resolução dos conflitos presentes na narrativa, possuindo caráter político ou com a adesão do herói ao partido comunista (HARRISON, 1994, p. 124).

Portanto, nos romances citados, o questionamento acerca da utilidade do trabalho para o homem e para a sociedade não é feito e, ao contrário, essa perspectiva surge como foco central no segundo romance de Bukowski. A preocupação com o trabalho não mais se resume à questão de integrar-se ao mercado para ter sua força produtiva vendida e garantir a sobrevivência, mas sim toda a relação moderna que promove a alienação e a exploração do homem e que implica em uma significação social mais profunda.

O discurso de denúncia da exploração do homem pelo homem não faz de Bukowski, entretanto, um defensor ideológico dos partidos operários ou de tendência esquerdista. Ao

---

<sup>39</sup> Apenas nos anos 60 a questão do trabalho e sua alienação voltou a ser discutida. O *boom* econômico dos anos 50 por causa da 2ª Guerra Mundial fez com que essa discussão fosse protelada. Porém, a crise de legitimidade provocada pelo conflito no Vietnã levou as pessoas a questionar valores antes considerados inabaláveis e permitiu que a discussão acerca do trabalho fosse retomada. Outro fator importante foi a alta eficiência do sistema econômico norte-americano. Seu desenvolvimento fez com que a força de trabalho do homem deixasse de ser um fator primordial na produção de riqueza. Por fim, a gradual separação do trabalho intelectual do manual com a ênfase no primeiro também agiu de maneira a fomentar a discussão, já que atividades desenvolvidas em setores de serviço - e não só nos setores de produção - começavam a se assemelhar com a estrutura do trabalho alienante presente nas fábricas. Tais fatores contribuíram para o surgimento de um clima propício para o questionamento e reexaminação de valores tradicionais. (HARRISON, 1994, p.128)

contrário, conforme Corredor (2014), em algum momento de sua vida chegou a admirar a ideologia hitlerista, possivelmente por sua ascendência alemã e por sua situação de imigrante. Ideologicamente Bukowski se aproxima mais aos anarquistas e niilistas: “Não me importa nada nem ninguém. Nada é importante”, vai dizendo pelos bares<sup>40</sup>”(CORREDOR, 2014, p. 18).

É interessante notar que, apesar de o trabalho e os trabalhadores aparecerem constantemente em seu trabalho, até 1992 nenhuma poesia ou conto de Bukowski havia aparecido em qualquer uma das antologias de poesias acerca da classe trabalhadora, regularmente publicadas pelos cursos de literatura das universidades dos EUA.

Em “Classe Trabalhadora”, antologia dedicada a poemas para e oriundos da classe trabalhadora, não foi publicado nada de Bukowski, conforme Harrison (1994, p.12) e, segundo esse autor, a rejeição a Bukowski é resultado da relutância, por parte de muitos americanos, em aceitar que a sociedade americana é baseada em classes. A vida social norte-americana, até a guerra civil e o advento da industrialização, apresentava certa mobilidade social e uma cultura relativamente homogênea com pequenas barreiras entre as classes. Já na metade do século XX, momento no qual Bukowski vivencia as relações de trabalho nos EUA e constrói sua representação literária, as barreiras sociais aumentam e solidificam as classes, diminuindo assim a mobilidade no que diz respeito à ascensão social.

Em *Factotum*, Bukowski nega a eficiência do *Sonho Americano*<sup>41</sup>, fenômeno fortemente baseado em uma sociedade movida pelo sonho do sucesso no âmbito do trabalho, da organização familiar e da capacidade de ter e consumir. Seu ataque concentra-se em dois flancos: 1) rejeição à ideologia do sucesso e do poder para denunciar a ‘desumanização’, isto é, que a repetitividade da engrenagem do trabalho alienante, seu caráter exaustivo e sua automatização despersonalizam os indivíduos, massacrando-os pela rotina; e 2) postura anti-consumista: não compartilha a concepção corrente na sociedade norte-americana (e ocidental) de que o bem estar está associado ao acúmulo de bens materiais.

Nota-se que, na literatura *mainstream*, as narrativas constroem o sonho americano baseado no *Sonho Americano*, perpetuado ideologicamente pela sociedade norte-americana. Dessa maneira, o universo descrito por Bukowski torna-se incômodo pelo fato de revelar o quanto o trabalho, enquanto produção de riqueza, algo tão enraizado em sua cultura e presente no cerne da

---

<sup>40</sup> No me importa nada ni nadie. Nada es importante.

<sup>41</sup> O *Sonho Americano* pode ser considerado como um conjunto de crenças e ideais presentes na sociedade norte-americana no qual a liberdade do sujeito é representada pela oportunidade de prosperidade, sucesso econômico e ascensão social através do trabalho duro e da força de vontade do indivíduo, em oposição a forças maiores que ele.

ideologia que rege suas vidas, pode ser cruel, enfadonho e massacrante para aqueles que estão nos níveis menos privilegiados da sociedade, isto é, aqueles personagens que são focalizados por Bukowski. Para os leitores que buscam personagens modelos sua escrita é vista apenas como um recorte subjetivo de uma mente desajustada, de um sujeito fracassado e perdedor, que falhou ao se ajustar a um modelo de produção legitimado por toda uma sociedade (HARRISON, 1994, p.16). A ‘culpa’, se existe, é do personagem (e do autor, por extensão), por ser alcoólatra, mulherengo, viciado em apostas e entregue aos vícios, e não de uma sociedade competitiva que afasta os rebeldes e os desajustados. Evidentemente é um comportamento que não pode ser sustentado em modelos econômicos, ideológicos, sociais e culturais regidos pela venda da força de trabalho, uma vez que os grupos hegemônicos, inclusive por meio da esfera literária, defendem o *status quo* para manutenção e perpetuação do modelo produtivo que lhes permite permanecer no centro do sistema.

O próximo capítulo retoma alguns pontos que foram realçados na obra literária e sua tradução intersemiótica, como o *ethos* do solitário e individualista, cujo comportamento o situa como um verdadeiro personagem-tipo *outsider*.

## 4 O DIÁLOGO ENTRE O LIVRO E O FILME.

Este Capítulo pretende analisar o filme do ponto de vista da construção ética (*ethos*) do protagonista Chinaski, no modo escrito (romance) e no modo audiovisual (filme). Busca-se, assim, um melhor entendimento do processo de tradução intersemiótica, tomando-se como base alguns pontos relevantes da obra literária, tais como a postura ideológica do personagem em relação à hipocrisia nas relações sociais, sobretudo em relação à sociedade capitalista e sua consequente valorização do trabalho *versus* trabalhador. Também, e principalmente, procura esboçar o que o constitui um personagem-tipo *outsider*, com o objetivo de conhecer de que modo seu *ethos* foi traduzido para o cinema.

### 4.1 A construção do *ethos* do *outsider* na narrativa literária

O *ethos outsider*, que poderia ser traduzido como pessoa à margem do regramento social, um fora da lei ou simplesmente marginal, está relacionado a uma concepção de desajustado social porque infringe as regras de um grupo social ou de uma sociedade, conforme tratado anteriormente.

Becker, em seu livro *Outsider* (2008), observa que a existência de grupos sociais está calcada em regras socioculturais que são impostas aos indivíduos que compõem esses mesmos grupos. Contudo, existem indivíduos que não seguem as regras impostas pela coletividade e, assim, são identificados como desviantes do padrão. Portanto “quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém que não espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um *outsider*” (BECKER, 2008, p.15).

Conforme argumenta o autor, as regras existem para assentar determinados valores e normas de conduta em sociedade. As regras podem ser divididas em leis e tradição; as leis dizem respeito à formulação de regras formuladas institucionalmente, enquanto as regras formuladas em nome da tradição nem sempre são explicitamente formuladas e se regem pelo senso comum ou pelo costume. Ao abordar o aspecto do desvio, e consequentemente do desviante, Becker explica que o desvio não se limita à negação ou fuga às regras, mas também ao nível de ‘aceitabilidade’ daquelas regras.

O autor propõe que o desvio não é exatamente a fuga ao cumprimento das regras, mas, sim, como os outros vêem esse desvio, isto é, aquele que se desvia das regras é um desviado, um *outsider*. Curiosamente, o *outsider* pode ou não reconhecer-se como desviante e, nesse caso, a aceitação ou a contestação à regra define quem é desviante ou *outsider*. Há, portanto, na visão de Becker (2008, p. 16-17), dois grupos de *outsiders* – aqueles que, depois de segregados, almejam a aceitação social e aqueles que se reconhecem como *outsiders* e não se importam com a opinião alheia.

Esta última acepção é a mais apropriada aos interesses deste trabalho, pois Henry Chinaski não pode ser confundido com um fora-da-lei. É apenas um marginal, no sentido de viver à margem da sociedade da qual é excluído e que ele próprio se exclui ao não se submeter a certas regras; Chinaski é mais um ‘pária’ no que diz respeito a indivíduos desprezados e ignorados pelo *status quo*.

#### **4.2 Bukowski e alter ego: ficção ou autobiografia?**

No romance aqui analisado, *Factótum*, de Charles Bukowski, publicado em 1975, o personagem principal, Henry Chinaski<sup>42</sup>, narra os acontecimentos em primeira pessoa e seu discurso serve como ponte para que o leitor adentre o universo da narrativa por meio de sua observação, que perpassa sua ideologia. O protagonista pode ser considerado um anti-herói, diferente do herói clássico, da epopeia, que possuía ideologia definida e identificada com a de uma comunidade, com uma perspectiva única e exclusiva.

Conforme Gancho (2010), o protagonista é o personagem principal e pode ser o ‘herói’ (quando apresenta características superiores às de seu grupo), ou o ‘anti-herói’ (quando apresenta características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que, por algum motivo, está na posição de ‘herói’).

Segundo Bakhtin (1988, p.135), o discurso do personagem literário é de suma importância para o entendimento do próprio personagem e do tom que se instaura na narrativa, pois é sua fala que especifica o romance; é onde o homem que fala representa não somente sua identidade, mas também o meio sócio-histórico no qual se insere. A diferença desse herói épico com o herói moderno está no fato de que ele não apenas age, mas também fala, e sua ação não tem

---

<sup>42</sup>É importante mencionar que este personagem é o protagonista em outros romances do autor: *Misto-Quente* (1982), *Hollywood* (1989), *Cartas na Rua* (1971), *Mulheres* (1978), assim como em muitos de seus contos e relatos.

uma significação geral e indiscutível, ela não se realiza num mundo épico incontestável e significante para todos (BAKHTIN, 1988, p. 132). Portanto, o herói do romance moderno tem seu destino separado da comunidade e imprimir uma jornada solitária em busca da construção de sua realidade particular: tudo que é heroico é individualista e tende aos extremos. O heroico afirma principalmente a si mesmo e suas ações e experiências são elaboradas no isolamento da sociedade, em relação apenas com o universo como um todo, o que lhe atribui dimensões metafísicas. (WHITMAN, 1964, p. 25).

Whitman (1964, p. 23), examinando o tipo de heroísmo dos protagonistas da comédia de Aristófanes, enumera o que considera essencial. O primeiro ponto é que eles são bem sucedidos em seus grandes planos, e tal sucesso é considerado algo bom, mas de que sentido e para quem, exceto para o próprio herói, é o que não está tão evidente. Tais triunfos são conseguidos através dos absurdos próprios do gênero cômico.

Em *Factótum*, encontramos pontos de semelhança com o herói da comédia grega antiga: Chinaski, através de cenas cômicas e, por vezes, absurdas, alcança seu objetivo de tornar-se escritor ao ter um conto publicado, o que é bom apenas para ele enquanto indivíduo isolado do destino da comunidade. No plano narrativo, a perspectiva do personagem, sua posição particular no mundo, os problemas enfrentados para atingir seu objetivo e o contexto sócio-histórico no qual está inserido se confundem com o do autor Charles Bukowski, tornando Chinaski uma espécie de *alter ego*. Tal característica é reconhecida pelo próprio autor e pela comunidade de leitores bukowskianos e pela crítica especializada (BREWER, 1997, p.8; SOUNES, 2000, p. 221-222).

O protagonista apresenta sua ideologia particular e esta se torna representativa, guiando o leitor com sua voz por meio de seu discurso estilizado sob sua ótica, que define o tom da narrativa. Dessa maneira, a linguagem marginal do protagonista de Bukowski, sua postura nihilista refletem, conforme Sounes (2000, p. 155), o contexto socio-histórico no qual o personagem está inserido. É importante destacar que o *alter ego*, na ficção bukowskiana, marca mais a presença do autor 'na' obra do que o autor 'da' obra.

Para Rosenfeld (1974, p. 20), o texto literário se refere, ao mesmo tempo, ao personagem que vive no texto, isto é, à esfera ôntica criada pelos contextos objectuais projetados pelas orações que compõem o texto escrito e também ao homem real, o autor, possuidor de existência autônoma, independente do texto literário. Em *Factótum*, essas duas entidades, autor e personagem confundem-se em sua visão e postura diante do mundo: em atitude velada pela própria

atividade ficcional literária, o autor não se limita a convidar o leitor a se deter na imagem criada do personagem, mas vai além e o instiga a buscar correspondências com a pessoa real do escritor.

A conhecida proximidade entre ente da ficção (Henry Chinaski) e o ente real (Charles Bukowski) é largamente difundida e o próprio Bukowski, em entrevista cedida à Chénétier (1975), afirma que o ‘conteúdo de sua obra é retirado de sua vida, ao dizer que noventa e três por cento de sua obra é autobiográfica’, com pequenos melhoramentos que são oriundos da atividade literária.

Como eu disse, trapaceio um pouco, dou um brilho a mais. A maioria pode ser verdade, mas eu não posso evitar melhorá-las com algo que vai fazê-las brilhar um pouco mais. A ideia é que a história não precisa ser sobre mim. Poderia ser sobre algo que aconteceu ou deveria ter acontecido (risos)<sup>43</sup> (CHÉNETIER, 2003, p.132).

Essa atitude é comum na prática da escritura do romance, como citado por Cândido: (1974, p.67) “O princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação”; no romance *Factótum* esse princípio rege e guia a criação do texto.

Apesar de não se configurar como uma autobiografia, o romance de Bukowski muito se assemelha ao gênero, se considerarmos a seguinte definição: “Entendo por biografia ou autobiografia a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e a minha vida” (BAKHTIN, 2011, p.139). É nesse processo de objetivação de fatos ocorridos na vida do escritor que o personagem protagonista desse romance ganha forma. A impossibilidade de coincidência entre autor e personagem que estão dentro do mesmo todo artístico, configurando-se como elementos desse mesmo todo, é embaçada e difusa em Bukowski. A pergunta posta por Bakhtin para diferenciar as duas instâncias de autor e personagem “quem eu sou?” e “como eu me represento?” recebem respostas intercambiáveis quando aplicadas ao romance de Bukowski. Em *Factótum*, autor e personagem aproximam-se de modo que seus limites se confundem. Bakhtin, ao tratar dessa questão, afirma que:

Aquilo em que o personagem acredita o autor também acredita como artista, o que o personagem considera bom o autor também considera bom. (...) Assim, na biografia, o autor não só combina com o personagem na fé, nas convicções e no amor, mas

---

<sup>43</sup>As i said, I do cheat a little; I brighten it up. It may be mostly true, but I can't help improving it with one thing that will make it sparkle a little more. The ideia is that the story need not be about me. I could be about one thing and this thing could have happened or it should have (*laughs*) somehow.

também em sua criação artística (sincrética), tomando como guia os mesmos valores que o personagem toma em sua vida estética (BAKHTIN, 2011, p.150).

Ao ser feita uma observação dos fatos vividos pelo escritor e os descritos no romance, pode-se perceber que tal característica está presente nesse jogo deliberado do autor, o qual insiste em confundir sua imagem com a imagem do personagem. É claro que autor e personagem são elementos distintos e constitutivos no contexto da criação da obra de arte e nunca podem coincidir porque um é parte da ficção e o outro é parte do real; contudo, na (auto)biografia não há choque de princípios entre autor e personagem, pois seus contextos ideológicos são congêneres, o portador da unidade da vida – o personagem – e o portador da unidade da forma – o autor – pertencem ao mesmo universo de valores (BAKHTIN, 2011, p.151).

A distância psicológica entre o eu (*ego*) do escritor e o eu (*ego*) do narrador no romance em questão se torna difusa e difícil de ser mensurada, dado que, como foi dito anteriormente, ao forte caráter autobiográfico e ao fato de possuir um narrador intradieético como *alter ego*.

Na narrativa literária, o texto escrito só encontra a completude de sua significação no ato da leitura. É o momento em que a ‘realidade’ se concretiza e cria vida na mente do leitor, em uma espécie de projeção mental. Nesse caso, interagem as escolhas do autor, que por meio das orações coloca as palavras na boca do narrador para apresentar as motivações, o humor e as intenções de cada personagem, com o leitor, que agrega à leitura sua experiência de mundo e seu conhecimento enciclopédico.

O leitor vai conhecendo o personagem e entrando em seu mundo e, muitas vezes, é por ele guiado sem que tome consciência desse fato. É comum em narrativas intradieéticas que a opinião e a visão de mundo do narrador influenciem a percepção que o leitor tem dos objetos contidos no texto literário, uma vez que é levado, pelo narrador, a conhecer a realidade da narrativa através de seus olhos (ou de suas palavras).

O termo diegese, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), aproxima-se por vezes do conteúdo, este, porém, é menos amplo que o primeiro. O conteúdo é a história. *Factótum*, por exemplo, conta a história de um homem solitário, desajustado, viciado em apostas, mulheres, álcool e tabaco; a diegese, embora apresente esses elementos, vai além, pois designa a história e seus circuitos. Em um filme, a diegese é tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio “um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música — a materialidade do filme” (VANOYE, GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 40).

A narração, de acordo com os autores, corresponde ao ato narrativo produtor e ao conjunto da situação real ou fictícia na qual ocorre, dizendo respeito às relações que existem entre o enunciado e a enunciação. Em um filme narrativo, dizem os autores, “tudo nele se torna narrativo”, inclusive o timbre de voz. Por isso, a enunciação presente no romance é diretamente responsável pelo tom da narrativa: enquanto *alter ego* de Bukowski, o protagonista Chinaski é sarcástico, beberão, mulherengo e admirador de música clássica<sup>44</sup>: dessa mistura surge o ‘tom’ que perpassa toda narrativa.

Para Maingueneau (2001) o texto, seja literário ou não, não é unidade estanque; é mutável e apenas se define em sua interação com o leitor e, deste, com o direcionamento da enunciação que parte do autor. Como unidade de origem de uma enunciação e dela oriundo, surge o “tom” ou “*ethos* retórico”. Aqui entendido como conjunto de aspectos e modos de comportamento que dão conformidade ao caráter e à identidade de uma pessoa, ou de uma comunidade, Maingueneau busca na Grécia antiga a significação do *ethos*, quando os oradores utilizavam determinadas propriedades para demonstrar a personalidade que gostariam de ‘mostrar’ através de sua maneira de exprimir-se, isto é, através da fala o enunciador constrói sua imagem: “O que o orador (enunciador) pretende ser, dá a entender e mostra: não diz que é simples e honesto, mostra-o, através de sua maneira de exprimir-se” (MAINGUENEAU, 2001, p.138). De acordo com o autor, o *ethos* se constrói juntamente com o enunciado, não há separação: o ser de determinado enunciador só o é enquanto enuncia, pois está ligado ao exercício da palavra:

O *ethos* constitui um articulador de grande polivalência. Recusa qualquer corte entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o carrega: a qualidade do *ethos* remete a um *fiador* (representação do enunciador), que através deste se proporciona uma identidade à medida do mundo, que suspostamente deve fazer surgir” (MAINGUENEAU, 2001, p. 143)

Por consequência, a representação de si mesmo está implícita em seu discurso e coerentemente no modo de agir (o narrador que conta é o mesmo que faz parte da enunciação); dessa forma, o enunciador de um texto, oral ou verbal, vincula determinada imagem à sua enunciação, dirigindo-a ao sujeito alvo dessa enunciação, ao co-enunciador – ou leitor –, no caso de textos escritos.

---

<sup>44</sup> De acordo com Corredor (2014, p. 22), a crítica acentuou o caráter do bêbado e mulherengo e negou certos aspectos de seus gostos que influíram em seu processo criativo como a presença constante da música clássica de Wagner, Beethoven, Chopin e Mozart enquanto escrevia.

Por ser uma narrativa centrada na primeira pessoa, o discurso do protagonista, enquanto ‘fiador’, define o ‘tom’ que o leitor constrói do romance e determina sua identidade na narrativa literária. De acordo com Maingueneau (2001, p. 46), o tom se associa, necessariamente, a um caráter e a uma corporalidade, a qual dá corpo ao enunciador. Desse modo, o tom se traduz na vocalidade que implica o ‘corpo do enunciador’, não no sentido de um corpo de ser empírico, mas, sim, daquele que emerge do discurso como uma instância subjetiva que exerce o papel de fiador. Juntos, o caráter e a corporalidade garantem a legitimidade do discurso apoiadas em representações sociais e certos estereótipos culturais — na literatura, o personagem-tipo, será valorizado, positiva ou negativamente, por um determinado grupo na sociedade.

A escolha em retratar aspectos tabus – como o alcoolismo e a liberdade sexual com humor e linguagem de baixo calão delimitam bem o espectro de ação e limites de sua enunciação, corroborando o que diz Maingueneau (2001, p. 143): “O código de linguagem só é eficiente associado ao *ethos* que lhe corresponde”. Dessa maneira, a linguagem, cada palavrão ou expressão ‘suja’ utilizada pelo protagonista são importantes para sua caracterização no texto literário, pois a junção entre enunciação e *ethos* é o que proporciona a força e coerência do discurso do protagonista.

É interessante notar ainda, nesse sentido, a afirmação de Cândido (1974, p.74), a qual diz que “a natureza do personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista”. No caso em questão, Chinaski é a corporificação das intenções do autor que representa uma tentativa de espelhamento em um ser real (o próprio Bukowski), guiando e sendo guiado pela concepção que preside o romance: sua opção de *modus vivendi*, que inclui a recusa ao trabalho sistemático e alienante ou à integração ao modo de vida burguês oferecido pela sociedade que o circunda.

Chinaski é coerente na ação e no discurso. A construção de seu *ethos outsider* passa pela linguagem e por atitudes, ao encarar os problemas sociais que a vida em subempregos e bares lhe apresentam, e sua postura diante das situações enfrentadas.

Fui contratado para o que eles chamavam de bola extra. O bola extra era o cara que fazia de tudo sem ter, ao mesmo tempo, nenhuma atividade específica. Ele devia saber o que *fazer* após consultar uma espécie profunda e infalível de sexto sentido. Instintivamente, esse cara devia saber como manter as coisas funcionando de modo natural, o que era melhor para a empresa, a Mãe de todos, e suprir-lhe todas as pequenas necessidades que eram irracionais, contínuas e insignificantes. [...] Eu não era muito bom nisso. Minha ideia era vagar por aí sem fazer nada, evitando sempre cruzar com o chefe, além dos puxa-sacos que poderiam me denunciar. Eu não era

tão esperto assim. Agia mais por instinto do que por qualquer outra coisa. Sempre iniciava um trabalho com a sensação de, assim que eu o terminasse, seria demitido, e isso me deu um ar tranquilo, que era facilmente confundido com inteligência ou algum poder secreto<sup>45</sup> (BUKOWSKI, 2007, p. 109-110).

Além de a percepção do leitor ser filtrada pela visão de mundo do personagem, esta é induzida por meio de fragmentos que são reunidos e organizados em direção a um propósito definido pelo autor, permitindo-lhe construir a ‘identidade’ do personagem. Cândido (1974, p.58) em *A personagem do Romance*, discorre sobre a construção da personagem no texto literário e nos diz que a percepção fragmentada dos indivíduos na vida real é imanente; nela não nos é permitido conhecer os indivíduos em sua plenitude, pois é apenas por meio do exterior que eles nos são acessíveis: é uma percepção incompleta, pois a vastidão interna de cada um só é acessível a seu portador. De maneira similar, dá-se o conhecimento acerca dos personagens presentes no texto literário. Os fragmentos, os recortes de fatos e situações vivenciadas pelos personagens que são apresentados proporcionam uma ilusão de completude ao leitor, como se os personagens fossem pessoas reais. O efeito não é acidental, pois os fragmentos apresentados não surgem ao acaso; são devidamente escolhidos, fruto de uma seleção criteriosa que tem como base a intenção do autor em construir determinada significação que se concretiza com a criação final do personagem.

Em *Factótum*, e na maior parte da obra bukowskiana, os elementos que servem como base de sua criação são buscados na memória, porém não significa que seja uma obra puramente autobiográfica e menos ainda memorialista. É uma ‘quase-autobiografia’, dado que os acontecimentos narrados em *Factótum* tomam como fonte sua experiência enquanto jovem em busca do reconhecimento como escritor.

Cândido (1974, p.70) delimita os limites da criação dos personagens na escrita romanesca em duas vertentes: ou os personagens são fruto de uma invenção totalmente imaginária ou partem de uma transposição fiel de modelos oriundos do mundo empírico. A criação dos personagens em *Factótum* recai, na maior parte dos casos, sobre a segunda alternativa, uma vez que utiliza seres ‘reais’ como base para suas criações. O que o autor faz é uma mistura, não há como separar completamente personagens de seus modelos da realidade.

---

<sup>45</sup> I was hired as what they called the extra ball-bearing. The extra ball-bearing is the man who simply turned loose without specific duties. He is supposed to *know* what to do after consulting a 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. [...] I wasn't very good. My idea was to wander about doing nothing, always avoiding 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.

Esse processo de transposição toma duas abordagens: a interior, quando o autor utiliza suas vivências e sentimentos e os projeta no personagem, como acontece em *Factótum* – Bukowski retrata através de seu *alter ego* (Chinaski) sua visão de mundo e sua tentativa de se tornar escritor nos Estados Unidos da década de 1940; e a exterior, quando o autor retrata pessoas com quem manteve contato a exemplo de sua primeira amante – Jane Cooney Baker –, que serve como modelo para a construção da personagem Jan em *Factótum*.

Ambos, entretanto, seus sentimentos e as pessoas ao seu redor são narrados a partir de seu ponto de vista (focalização interna). Ball (1997, p.46) afirma que a focalização é resultado da relação de três fatores: a visão, quem vê e o que é visto. De acordo com esta noção, a relação que une esses três elementos é crucial para a construção e a percepção do que existe na narrativa.

A relação entre o Focalizador (o sujeito da focalização) e o Objeto focalizado é interligada à medida que cada um pode dizer mais ou menos sobre o outro, dependendo do quão inserido o Focalizador está na descrição do objeto. Nesse esquema, é possível que o Focalizador esteja no personagem, justamente o que ocorre no romance em questão de Bukowski. Quando tal situação acontece, o ponto de vista pelo qual os acontecimentos são vistos coincidem com o do personagem; como consequência, esse personagem acaba por ter uma vantagem sobre os demais, bem como o controle sobre como o que é percebido é transmitido ao leitor.

Ainda segundo Ball (1997, p.19), o Focalizador é mais um fator integrante, um aspecto da história contada pelo narrador. É esse fator que pode atribuir diferentes nuances à narrativa. É no Focalizador, esse agente específico que percebe, que está ancorado o ponto de vista. Assim, a congruência entre o Focalizador e o ponto de vista do personagem pode influenciar o modo como o objeto focalizado é percebido. Em *Factótum* a focalização coincide com o personagem principal, que é o narrador. Dessa maneira, a visão de mundo do personagem, repleta de sarcasmo, ironia e deboche, permeia a narrativa e suas percepções são impregnadas no objeto focalizado. Vale ressaltar que o objeto focalizado também afeta o Focalizador. Então o Focalizador pode, em certo ponto, modificar, intensificar ou omitir certos aspectos do objeto focalizado; e este, por sua vez, pode revelar informações sobre o Focalizador. Pode-se dizer, então, que o Focalizador e o objeto focalizado, tanto dialogam quanto dão informações um sobre o outro.

### **4.3 O mundo na ficção e na realidade: a solidão**

O mundo representado por Bukowski é um espaço no qual se confrontam ordem *versus* desordem. Não há meio termo, ou se está de um lado ou se está de outro: ou se devora ou se é devorado. Bukowski afasta-se da perspectiva da coletividade, tomando para si uma postura “individualista” no sentido de preservar sua solidão e permanecer incólume do contato com a sociedade. Em entrevista, o autor afirma:

Sim, nos piores momentos, nas piores cidade, seu eu tivesse um quartinho, se eu pudesse fechar a porta desse quartinho e ficar ali sozinho com aquela cômoda velha, a cama, e as persianas quebradas, eu começaria enchê-lo com algo bom: o tom não molestado de uma existência singular. Eu não tinha problemas comigo mesmo, mas sim com o que estava lá fora, com aquelas caras lá fora, vidas desperdiçadas, arruinadas – pessoas se contentando com as mais fáceis e desprezíveis saídas. Entre a igreja e o estado, entre nossos sistemas educacional e de entretenimento, entre o trabalho de oito horas diárias e o sistema de crédito, eles eram queimados vivos. Fechar a porta daquele quartinho ou sentar em um bar dia e noite era minha maneira de dizer não para aquilo tudo<sup>46</sup> (MILLS, 1989, p. 244).

A solidão e a defesa da individualidade diante a padronização da vida em comunidade também é um tema explorado em sua poesia:

*The Genius of the Crowd:*

Sem querer a solidão  
Sem entender a solidão  
Eles tentarão destruir  
Qualquer coisa  
Diferente  
Deles mesmos<sup>47</sup> (BUKOWSKI, 1988, p.31).

A necessidade de estar só explica que tanto o homem quanto o autor se autodenominem pessoas solitárias, que só encontram prazer na solidão. Não é diferente em relação a seu *alter ego*, pois Chinaski representa o solitário que tenta manter-se fiel a si mesmo em um mundo regido por um padrão de normalidade que, a seus olhos, destrói a individualidade. Sua postura não se

---

<sup>46</sup> Yes, at the worst of times, in the worst of cities, if I could have a small room, if I could close the door of that small room and be alone in it with the old dresser, the bed, the torn window shade, I would begin with to fill it with something good: the unmolested tone of the singular self. I had no problems with myself, it was those places out there, those faces out there, the wasted, ruined lives – people settling for the cheapest and easiest way out. Between church and state, family structure; between our educational and entertainment systems; between the eight-hour job and the credit system, they were burned alive. Closing the door to a small room or sitting in a bar night and day was my way of saying no to all that.

<sup>47</sup>Not Wanting Solitude/ Not Understanding Solitude/ They Will Attempt to Destroy /Anything / That Differs / From their own

caracteriza como uma defesa ferrenha da individualidade ou uma apologia quase panfletária à rebeldia do indivíduo diante o meio social que o cerca. Chinaski somente se revela como um ser incapaz de pertencer e de se encaixar no mundo. Não há nada que possa moldá-lo e ceder às pressões socioculturais. Nesse aspecto, Bukowski revela, por meio de seu *alter ego*, a crítica que fazia aos *beats* de sua geração, pois estes se moviam ideologicamente em sintonia ao seguir uma mesma ideologia, enquanto Bukowski (Chinaski) são avessos a ‘ideologias’. As ideologias, para Bukowski, eram consideradas massificantes mesmo quando aqueles ‘rebeldes’ se julgavam à margem e, portanto, *outsiders*.

Nos anos 1960 e 1970 do século passado os beat e os hippies assumiam uma postura coletivamente contestadora. A de Bukowski, por outro lado, poderia ser considerada uma postura romântica e autodestrutiva. No *making off* do filme *Barfly* (1987), Bukowski confessa que sua escrita não tinha como objetivo salvar o mundo, mas, sim, salvar-se, a si mesmo do suicídio (Figura 04):

Figura 04 - Entrevista com Bukowski (1987)



Fonte: Making of do filme 'Barfly(1987). In: BLOG VELHO BUKOWSKI (2003.)

Assim, Chinaski nasce como resultado de uma ação calculada, como forma de sobrevivência, como discute Maingueneau:

Se a obra só emerge adquirindo forma na vida de seu autor, o grande autor é menos aquele que em quaisquer circunstâncias sabe tirar uma obra-prima de seu foro interior do que aquele que organizou uma existência tal, que nela

possam ocorrer obras. Organização jamais garantida e que por muitas vezes adquire o aspecto de um caos aparente e pode passar por um pacto obscuro com a morte (MAINGUENEAU, 2001, p.47).

A criação do personagem, além de configurar a expressão da visão de mundo do autor, revela também um jogo que eleva ao máximo a tensão entre criador e criatura e deixa tênue a linha que separa autor e personagem. Devido à forte carga autobiográfica do romance, os limites que definem autor e personagem se confundem, a personalidade do autor é sobreposta à do personagem e à imagem do personagem projetada no mundo extra-literário como maneira de promoção do nome do autor no sistema literário. Assim, seja no mundo empírico ou literário, autor e personagem mesclam-se de maneira a tornarem-se um só.

A cosmovisão do escritor manifesta-se por meio da conjugação de pontos de vista: narrador/personagem e autor compartilham a mesma percepção sobre fatos, fazendo com que fatos da vida do escritor e fatos literários vivenciados apenas pelo personagem sejam confundidos. Segundo Moisés (2004), o ponto de vista expressa, além da premissa estética na escolha do modo de observar o mundo literário, também as escolhas éticas: “As obras literárias como expressão dos últimos fins do ser humano evidencia-se na escolha do *foco narrativo*; conforme sejam vastas ou estreitas as concepções éticas de um autor, assim será o *ponto de vista* empregado em suas obras.” (MOISÉS, 2004, p. 363).

De fato, Bukowski deposita em Chinaski suas concepções éticas, no sentido comportamental, acerca da postura do indivíduo na sociedade moderna norte-americana, ao atacar seus ideais de sucesso material e *status social*, assim como convenções sobre família, pátria e sucesso profissional. O personagem, misógino e misantropo, faz um voto pela solidão como um verdadeiro eremita urbano, tenta afastar-se do convívio social e interage apenas o mínimo necessário para manter a sobrevivência; sua tranquilidade está na solidão:

Era a primeira vez que estava sozinho em cinco dias. Eu era um homem que se fortalecia na solidão; ela era pra mim a comida e a água dos outros homens. Cada dia sem solidão me enfraquecia. Não que me orgulhasse dela, mas dela eu dependia. A escuridão do quarto era como um dia ensolarado pra mim. Tomei um gole de vinho<sup>48</sup> (BUKOWSKI, 2007, p. 32-33).

---

<sup>48</sup> It was the first time I had been alone for five days. I was a man who thrived in solitude; without it I was like another man without food or water. Each day without solitude weakened me. I took no pride in my solitude; but I was dependent on it. The darkness of the room was like sunlight to me. I took a drink of wine.

Chinaski utiliza o meio social para formação de sua identidade por meio de uma negação dos valores presentes na sociedade. Ele despreza os valores familiares, como demonstrado na sua relação com o pai. Em dois trechos no romance é evidente sua negação: no primeiro, ao chegar bêbado em casa, agride fisicamente o pai, que tenta forçá-lo a lamber o próprio vômito do tapete:

Subitamente vomitei em seu tapete persa que representava a *Árvore da vida*. Minha mãe gritou. Meu pai avançou em minha direção.  
- Sabe o que a gente faz com um cachorro que caga num tapete?  
- Sim.  
Ele me agarrou pela nuca. Começou a me empurrar para baixo, forçando-me a dobrar a coluna. Queria me pôr de joelhos.  
- Vou lhe ensinar.  
- Não...  
Meu rosto estava quase roçando aquilo.  
- Vou lhe mostrar como fazemos com os cachorros!  
Ergui-me do chão com o soco pronto. Um golpe perfeito. Ele retrocedeu toda a distância da porta até o sofá, onde caiu sentado. Fui pra cima dele<sup>49</sup>  
(BUKOWSKI, 2007, p.23).

E, no segundo, logo após ser retirado da cadeia, é evidente o tom provocativo na conversa entre ambos:

- Tem um cigarro?  
- Agora você vai para a cadeia. Uma coisa dessas é capaz de matar sua mãe. Passamos por alguns botecos na baixa Broadway.  
- Vamos entrar e tomar um trago.  
- O quê? Você está me dizendo que tem coragem de beber logo após ter ido parar na cadeia por embriaguez?  
- É justamente quando mais se precisa de um trago.  
- Não ouse dizer a sua mãe que você, mal saiu da cadeia, precisa de um trago - ele me advertiu.  
- Também preciso de um rabo.  
- O quê?  
- Disse que preciso de um rabo.  
Ele quase cruzou um sinal vermelho. Depois seguimos em silêncio<sup>50</sup>  
(BUKOWSKI, 2007, p.27).

---

<sup>49</sup> Suddenly I vomited on their Persian *Tree of life* rug. My mother screamed. My father lunged toward me. "Do you know what we do to a dog when he shits on the rug?" "Yes." He grabbed the back of my neck. He pressed down, forcing me to bend at the waist. He was trying to force me to my knees. "I'll show you." "Don't ..." / My face was almost into it. "I'll show you what we do to dogs!" / I came up from the floor withth punch. It was a perfect shot. He staggered back all the way across the room and sat down the couch. I followed him over.

<sup>50</sup> "Do you have a cigarette?" / "Now you've been jailed. A thing like this could kill your mother." We passed some cheap bars on lower broadway. "Let's go in and catch a drink." "What? You mean you'd dare drink right after getting out of jail for intoxication?" / "That's when you need a drink the most." / "Don't you ever tell your mother you wanted a

Mais uma vez, o jogo entre autor/personagem torna-se presente na relação com o pai. Na vida real, o pai de Bukowski era um homem violento que costumava surrá-lo com frequência ante o olhar quase indiferente da mãe. As surras eram, em sua maioria, punições por motivos banais como não completar certas tarefas domésticas ou cortar a grama sem deixar um fio maior que o outro (SOUNES, 2000, p. 21-24).

O primeiro aspecto que se destaca para a caracterização de Chinaski no romance é a visão negativa e pessimista do mundo mesclada a humor e ironia<sup>51</sup>. Como o palhaço que ri de si mesmo, Chinaski faz um relato em tom jocoso, de autodepreciação, ao relatar uma de suas passagens por Nova Orleans, como itinerante solitário:

Eu tinha uma mala de papelão que estava se desmanchando. Certa vez tinha sido preta, mas a cobertura havia descascado, expondo o papelão amarelo de que era feita. Eu tentara resolver o problema passando uma cera preta de sapato sobre as partes descobertas. Enquanto caminhava debaixo da chuva, a cera começou a escorrer da mala e, sem eu perceber, foi sujando as duas pernas das minhas calças de preto cada vez que eu mudava a mala de mão<sup>52</sup> (BUKOWSKI, 1975, 2007, p.9).

O *ethos* se constrói não somente com as palavras de quem as pronuncia, pois se constrói também como o personagem é visto pelos demais. Na cena seguinte à anterior, Chinaski é abordado por uma mulher negra que se oferece a ele chamando-o de “branquelo sujo”:

A chuva parou e o sol apareceu. Eu estava no bairro negro. Segui caminhando devagar.  
- *Ei, branquelo sujo!*  
Coloquei minha mala no chão. Uma mulatona estava sentada nos degraus da varanda, balançando as pernas. Tinha uma boa aparência.  
- *Olá, branquelo sujo!*  
Eu não disse nada. Fiquei apenas olhando pra ela.  
- *Está atrás de um bom rabo, branquelo sujo?*  
Riu na minha cara. [...]

---

drink right after getting out of jail,” he warned me. “I need a piece of ass too.” He nearly ran a red light. We drove in silence.

<sup>51</sup> A ironia é uma das categorias literárias mais complexas para definição, pois suscita vários significados nos diferentes âmbitos que surge. Para efeito de nossa discussão, podemos acatar o seu significado como “dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender” (MOISÉS, 2004, p.247). É nesse uso do contraste que o autor demonstra suas ideias, recorrendo sempre ao contexto para construir o sentido do seu discurso.

<sup>52</sup> I had a cardboard suitcase that was falling apart. It had once been black, but the black coating had peeled off and yellow cardboard was exposed. I had tried to solve that by putting black shoepolish over the exposed cardboard. As I walked along in the rain the shoepolish on the suitcase ran and unwittingly I rubbed black streaks on both legs of my pants as I switched the suitcase from hand to hand.

Retornei da passagem para a calçada. Suas risadas me seguiram rua abaixo<sup>53</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.9).

Dessa maneira, desde o início do romance, o protagonista mostra que rir de si mesmo é uma forma de não se levar nunca a sério. Melhor dizendo, nada é levado a sério, nem trabalho, nem relações, nem os cuidados com a própria higiene.

Em outra passagem, com o pouco dinheiro que lhe sobra, compra um terno usado, oferecido pela dona da loja, que lhe empurra uma roupa de péssima qualidade: ao vesti-lo, as costas do paletó e o fundo das calças se rasgam (BUKOWSKI, 2007, p. 33), em uma cena que remete à comédia pastelão, como um misto de tragédia e comédia. As passagens que envolvem a busca de emprego são tratadas com mais sarcasmo ainda:

Esperei do lado de fora com mais cinco ou seis jovens, todos se esforçando para parecer ambiciosos. Tínhamos preenchido nossas fichas de emprego e agora esperávamos. Fui o último a ser chamado.

-Sr. Chinaski, por que razão o senhor abandonou o trabalho na companhia ferroviária?

- Bem, não via muito futuro nesse setor.

- Eles têm bons sindicatos, planos de saúde, aposentadoria.

- Na minha idade, pensar em aposentadoria poderia ser considerado algo supérfluo.

- Por que veio a Nova Orleans?

-Tenho amigos demais em Los Angeles, amigos que estão atravancando minha carreira. Queira ir para um lugar onde eu pudesse me concentrar, sem ser molestado.

- Como posso saber que permanecerá aqui *conosco* por tempo suficiente?

- Não tenho com saber.

- Por quê?

- Seu anúncio diz que há um futuro por aqui para um jovem ambicioso. Se não houver qualquer futuro aqui, será minha hora de partir.

- Por que ainda não está de barba feita? Perdeu uma aposta?

- Ainda não.

- Ainda não?

- Não. Apostei com meu senhorio que poderia conseguir um emprego em um dia, mesmo com essa barba.

- Muito bem, informaremos se o senhor for o escolhido.

- Não tenho telefone.

- Está tudo bem, sr. Chinaski<sup>54</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.12).

---

<sup>53</sup> The rain stopped and the sun came out. I was in the black district. I walked along slowly. "Hey, poor white trash!" I put my suitcase down. A high yellow was sitting on the porch steps swinging her legs. She did look good. "Hello, poor white trash!" I didn't say anything. I just stood there looking at her. "How'd you like a piece of ass, poor white trash?" She laughed at me. She had her legs crossed high and she kicked her feet; she had nice legs, high heels, and she kicked her legs and laughed. I picked up my suitcase and began to approach her up the walk. As I did I noticed a side curtain on a window to my left move just a little bit. I saw a black man's face. he looked like Jersey joe Wolcott. I backed down the pathway to the sidewalk. Her laughter followed me down the street.

Mais uma vez, Chinaski usa ironia em seu discurso, imprimindo um tom jocoso, “Se não houver qualquer futuro aqui, será minha hora de partir”, já que sua fala não representa, de fato, a razão que o leva a perambular por tantas cidades diferentes. Ao contrário, a jornada por várias cidades, que abre a maioria dos capítulos, sempre termina com sua mudança para outro lugar. São ao todo 6 cidades que funcionam como *leitmotiv* para reforçar a ideia de que sua vida não muda, como ocorre com a maioria dos personagens planos na literatura ocidental.

A taxonomia que Forster (2002, p. 48-55) construiu há quase um século — personagem plana (*flat character*) em oposição à personagem redonda (*round character*), para a distinção das personagens, apesar de soar simplista, se aplica de forma adequada à construção que Bukowski faz de seu *alter ego*: muda de lugar, muda de emprego, muda de mulher, muda de bar, etc mas a vida não se altera com o passar do tempo.

Em *Factótum*, o protagonista é percebido, ao final, como um personagem plano porque não sofre grandes alterações de comportamento. Assim, o leitor vai construindo a imagem do personagem: irreverente, mundano, individualista e totalmente desapegado aos prazeres materiais cobijados na sociedade de consumo. Daí o seu *ethos* de *outsider* porque Chinaski vai na contramão dos valores que alicerçam a sociedade norte-americana dos anos 1940 e 1950.

#### 4.4 Bukowski e *Facotum*, o filme

O filme homônimo *Factótum* (2005), do cineasta norueguês Bent Hamer, é a quarta adaptação cinematográfica dos trabalhos de Bukowski, tendo sido precedido pelas adaptações *Crônicas de um amor louco* (1982), com direção do cineasta italiano Marco Ferreri e *Crazy Love* (1987), do diretor belga Dominique Deruddere, ambos baseados em “Erections, Ejaculations, Exhibition and General Tales of Ordinary Madness” (1972), uma coletânea de contos. Em 1987, o diretor francês Barbet Schroeder dirigiu *Barfly*, que teve roteiro escrito pelo próprio Bukowski.

---

<sup>54</sup> I waited outside with five or six young man, all of them trying to look ambitious. We had filled our employment applications and now we waited. I was the last to be called. “Mr. Chinaski, what made you leave the railroad yards?”/ “Well, I don’t see any future in the railroads.”/ “They have good unions, medical care, retirement”/ “ At my age, retirement might almost be considered superfluous.”/ “Why did you come to New Orleans?”/ “I had too many friends in Los Angeles, friends I felt were hindering my career. I wanted to go where I could concentrate unmolested.”/ How do we know that you’ll remain with us any length of time?”/ “I might not”/ “Why?”/ “Your ad stated that there was a future for an ambitious man. If there isn’t any future here then I must leave.”/ “Why haven’t shaved your face? Did you lose a bet?”/ “Not yet.”/ “Not yet?”/ “No; I bet my landlord that I could land a job in one day even with this beard.”/ “All right, we’ll let you know.”/ “I don’t have a phone.”/ “That’s all right, Mr. Chinaski.”

Hamer, que tem em seu currículo a produção de sete filmes, dos quais *Factotum* é o quarto, é formado em Literatura e Estudos Fílmicos pela Universidade de Estocolmo e, apesar de ter dirigido três filmes antes de *Factotum*, e outro durante a sua produção, foi com a adaptação da obra de Bukowski que o diretor lançou seu nome no meio cinematográfico. O cineasta norueguês é conhecido por executar produções de comédia, mais especificamente pelo uso do humor *deadpan*<sup>55</sup>, o qual se dá pelo uso de falas sem demonstrações de emoção, pela discrepância entre o que é dito e o que é expressado pela expressão facial e linguagem corporal do ator, ou por situações em que acontece a enunciação. Esse traço marcante em seu trabalho seria, em princípio, ideal à adaptação de uma obra de Bukowski, uma vez que uma das características ressaltadas na escrita de Bukowski é seu humor seco e satírico. Todavia, partimos da ideia que a adaptação de Hamer não conseguiu explorar essa acidez corrosiva que é característica do *ethos* de Chinaski, pois o apresenta, nas telas, um personagem mais “palatável”.

A escolha do diretor norueguês pela adaptação da obra de Charles Bukowski é resultado de sua admiração pelo escritor; o que o encanta não é simplesmente a narrativa presente em *Factotum*, mas a abordagem que o autor faz da vida daqueles que vivem no limite, às margens da sociedade; o próprio Hamer admitiu, posteriormente, que nenhuma adaptação fílmica representou esse aspecto do *outsider* bukowskiano de maneira apropriada (RONY, 2006). Sua intenção era representar os dois lados do protagonista Chinaski: a vida de trabalhador mal remunerado, que frequenta bares e clubes de *striptease*, e a do escritor, em busca de reconhecimento de seu trabalho.

A negociação da produção do filme deu-se com Linda Bukowski, viúva do autor e detentora dos direitos autorais. Um dado curioso, conforme Gesselschaft (2006, p. 65), é que Hamer declarou ter tido mais *insights* para a construção do filme a partir de seus encontros com Linda, do que aqueles motivados pela leitura da própria obra, o que talvez explique a realização de um filme que apresenta um Chinaski mais ‘limpo’, elaborado sob o viés da viúva.

É importante fazer um contraponto e lembrar que, na produção de *Barfly* (1987), Bukowski redigiu o próprio roteiro e em entrevista (ver nota de rodapé 13) reconheceu que o ator Mickey Rourke era mais Bukowski do que ele próprio. A aprovação em relação à caracterização do

---

<sup>55</sup> O termo ‘deadpan’ não tem tradução literal em português e pode ser traduzido como humor seco, aquele em que a afala do personagem vem marcada em uma expressão facial contrária ao que se diz, ou pelo tom ou pela linguagem corporal. No âmbito das comédias e *stand ups*, reforça a comicidade, pois o leitor e o espectador percebem de imediato o jogo de contrastes entre o que se diz e o que se vê. O termo está lexicalizado em inglês. Disponível em <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/deadpan>> Acessado em 18/02/2015.

personagem em *Barfly* foi plena, o que não se sabe se haveria a mesma aprovação em relação à obra cinematográfica póstuma.

*Factotum*, rodado na cidade industrial de St. Paul, Minnesota, nos Estados Unidos, é uma produção independente franco-norueguesa, fato que permitiu ao diretor mais autonomia que, conforme afirmou, não teria sido possível se o filme pertencesse a algum estúdio<sup>56</sup>. O filme possui uma atmosfera comum ao cinema de arte europeu, com tomadas longas como a cena de 5 minutos e meio dos atores principais (Matt Dillon e Lili Taylor despertando). Os atores são americanos na maioria e a escolha foi, em parte, devido às conexões pessoais dos produtores do filme, uma manobra necessária para o desenvolvimento de uma produção independente de baixo orçamento, diferentemente da produção de *Barfly* (1987), que custou 3 milhões de dólares. O *cast* de atores renomados também ocorreu devido à vontade dos mesmos em participar do projeto, a exemplo do ator hollywoodiano Matt Dillon, que aceitou o papel do protagonista Henry Chinaski.

Figura 05 - *Factotum* com Matt Dillon no papel de Chinaski.



Fonte: FACTOTUM (2005)

Certa semelhança física de Dillon com Bukowski (e seu alter ego Chinaski) confere identidade visual entre ambos. Entretanto, a beleza rústica de Dillon/ Chinaski o transforma em um galanteador, ao contrário do que o personagem pensa de si mesmo: “Não sou galanteador. Nunca

---

<sup>56</sup>Entrevista cedida pelo diretor ao website Movies Online. Disponível em: [http://www.moviesonline.ca/movienews\\_9680.html](http://www.moviesonline.ca/movienews_9680.html)

fui. Para ser galã, é preciso ter a lábia doce. Nunca fui bom em passar a lábia em mulher”<sup>57</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.73).

Curiosamente, apesar de ter tido atores americanos, inclusive Mat Dillon no papel principal, o filme não atingiu uma boa recepção nos Estados Unidos quando foi lançado em 2006. À época, a crítica especializada o considerou uma comédia apática e monótona, além de apresentar um enredo que conduzia a lugar algum (RABIN, 2006; BERARDINELLI, 2006).

#### 4.5 O diálogo entre o filme e o livro: análise e discussão

Na narrativa literária, o tema ou temática é um conceito que faz referência ao conteúdo da obra, independente de seu gênero. É a matéria, o assunto ou argumento, a ideia global que sustenta o planejamento, a ação e a rede de ações que são desenvolvidas. O tema é normalmente associado a temas universais como vida, morte, amor, etc. Na obra em análise, *Factótum*, é difícil dizer que o autor se preocupa com os temas considerados ‘universais’; seria mais apropriado dizer que ele se manifesta indiferentemente em relação à vida ou morte, em sentido absoluto; tampouco o amor, no sentido romântico, em sua forma idealizada, é abordado com alguma preocupação. O que aparecem são as formas concretas de uma existência apática: vida miserável, morte anônima, sexo no lugar da relação afetiva, etc. Isso o coloca entre os ‘outsiders’, pessoas à margem da sociedade, por vontade própria ou por julgamento alheio, mas que, ao final se identificam ao contrariar as convenções sociais e cujas crenças determinam um estilo de vida próprio.

Chinaski é o eterno subempregado, que faz biscates e trabalhos de menor importância; quer tornar-se escritor e por isso observa atentamente o que acontece ao seu redor quase como um cronista e relata a vida marginal que leva, descrevendo minuciosamente os aspectos grotescos que o circundam. No livro, o trabalho é, para ele, apenas uma forma de autossustento e, por vezes, sua indiferença aos códigos sociais e o desprezo às formas convencionais de ordem e subordinação ao patrão são confundidas com certo ar de superioridade e autossuficiência. No filme, entretanto, esses aspectos – o desprezo à subordinação e a escatologia em seu discurso–, tão presentes na produção literária de Bukowski, são suavizados e Chinaski é transformado em um trabalhador deprimido que não consegue obter o sucesso desejado e o tom da narrativa cinematográfica toma um aspecto melancólico e depressivo, em oposição ao tom cômico e “sujo” da narrativa literária.

---

<sup>57</sup> I’m not a lady’s man. I have never been. To be a lady’s man you have to make with the sweet talk. I’ve never been good at sweet talk.

Há assim, portanto, uma modificação do *ethos* do personagem principal, que tem sua característica indiferença em relação ao mundo do trabalho e relações sociais transformada em uma espécie de frustração por não conseguir integrar-se à sociedade que o circunda, assim como uma suavização da escatologia na fala e descrição de cenas presentes no romance, como discutido adiante.

Tanto no romance quanto no filme, o ‘problema’, – a situação do homem desajustado socialmente não tem solução final, o que acarreta o ‘não fechamento’, ao contrário do que preconiza a narrativa clássica, nos moldes de Hollywood, em que o desfecho é, por vezes, previsível. A falta de uma solução ou fechamento, que seria uma possível mudança de comportamento ou mudança de perspectiva, caracteriza, do mesmo modo que foi apontado na obra literária, como um personagem plano, cujas idas e vindas não significam mudanças significativas.

Do ponto de vista afetivo, o filme introduz um quê hollywoodiano por fazer um recorte em apenas duas personagens mulheres, principalmente em relação a Jan, com quem se relaciona e também funciona como *leitmotiv*.

#### ***4.5.1 A tradução intersemiótica: o ethos como ponto de partida***

Conforme foi abordado no capítulo 2, a tradução tanto pode atender a cultura de partida quanto à cultura de chegada. *Factotum* é analisado na perspectiva da cultura de chegada para responder à questão “Como a mudança de focalização ocorrida na adaptação da narrativa de Bukowski pode interferir nos processos de interpretação desses personagens na tela?”

A narrativa cinematográfica tenta seguir de perto o texto literário, apesar de modificar a ordem dos acontecimentos do enredo. Há várias cenas no filme nas quais o diretor buscou uma representação literal do romance, seguindo exatamente as imagens suscitadas pelas palavras do texto e mantendo diálogos precisamente como se apresentam no livro, o que leva a crer que o diretor queria criar uma obra fílmica cujo significado se aproximasse do texto literário.

Apesar da análise de adaptações fílmicas permitir abordar a maneira como o diretor introduz elementos - como planos, luzes, som diegético ou extradiegético e outros recursos que caracterizam a linguagem audiovisual - opta-se, neste estudo, por estabelecer um recorte sobre o *ethos* do protagonista Henry Chinaski. Isto se deve à importância deste ser reconhecido como *alter ego* do escritor Charles Bukowski e por haver, na obra, forte componente autobiográfico. Assim,

são considerados os aspectos que podem envolver o *ethos*: no plano discursivo, o que ele diz de si e como o diz, e em que registro o faz e no plano de quem o vê, no caso o espectador e como a narrativa é conduzida para construir (ou não) o *ethos* do *outsider*, formulado nas seções anteriores.

Contudo, como também discutido anteriormente, os dois meios possuem materiais de expressão distintos, sendo assim, é necessária a adaptação dentro de suas respectivas linguagens, para atingir determinado significado comum; por isso, uma tentativa de representação direta do que está escrito não garante que a narrativa fílmica alcance o mesmo significado expresso pelo texto escrito. Não se busca, nesta análise, indícios ou compromissos de fidelidade ao texto original, mas, sim, observar como elementos que marcam e definem a narrativa literária são traduzidos para o cinema para construir o *ethos* individualista e misantropo de um personagem cuja única motivação é tornar-se escritor.

Logo nas primeiras cenas do filme, Chinaski aparece quebrando gelo com uma britadeira, de modo desajeitado. Seu pouco interesse pelo trabalho e as constantes bebedeiras, levam-no a ter dificuldades em operar o objeto com perícia. Na ausência do empregado que desempenha a função de entregador, o patrão ou seu preposto, designa Chinaski para entregar uma encomenda de gelo em um *pub*. As próximas tomadas o mostram embebedando-se na barra do bar, sendo flagrado por seu chefe em abandono da função, inclusive com a porta do caminhão escancarada. Chinaski é despedido, mas não mostra nenhum sinal de preocupação. A cena seguinte o mostra buscando quarto em uma espécie de pensão, na qual se apresenta como escritor (Figura 06). Nesse momento, aparecem dois argumentos recorrentes ao longo do filme, sinalizando uma aproximação ao texto de partida: o desemprego e a mudança de moradia. Os seguintes são a opinião sobre o trabalho e o desejo de ser escritor.

Figura 06 - Cena em que Chinaski busca quarto em pensão. (Minuto 05:10)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

No livro, é apenas no capítulo 24 que o leitor toma conhecimento de que Chinaski é escritor em busca de aceitação: um dia, após ter contado que era escritor, ele foi convidado pelo chefe da empresa na qual trabalha para conhecer um dos seus amigos, também escritor:

- Chinaski!

- Sim?

- Venha até aqui

Meu chefe fumava um charuto longo e caro. Parecia descansado.

- Este é meu amigo, Carson Gentry.

Carson Gentry fumava um charuto caro do mesmo tipo.

- O sr.Gentry também é escritor. Ele está muito interessado nessa coisa de escrever. Eu lhe disse que você era escritor e ele ficou a fim de conhecê-lo. Você não se importa, não é mesmo?

- Não, claro que não.

Ambos sentaram por ali, me olhando e fumando seus charutos. Muitos minutos se passaram. Eles inalavam, exalavam, olhavam pra mim.

- Importa-se se eu me for? – perguntei.

- Está tudo bem – disse-me o chefe<sup>58</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.51).

<sup>58</sup> “Chinaski!”/ “Yes?”/ “Step in here.”/ My boss was smoking a long expensive cigar. He looked well-rested. “This is my friend, Carson Gentry.”/ Carson Gentry was also smoking a long expensive cigar. “Mr. Gentry is a writer too. He is very interested in writing. I told him you were a writer and he wanted to meet you. You don’t mind, do you?”/ “No, I don’t mind.”/ They both sat there looking at me and smoking their cigars. Several minutes passed. They inhaled, exhaled, looked at me. “Do you mind if I leave?” I asked. “It’s all right,” said my boss.

Após o encontro, Chinaski reflete sobre o acontecimento e mostra consciência da condição que ocupa na relação hegemônica de trabalho. Observe-se agora como essas mesmas passagens do romance são traduzidas para o cinema.

Na cena, o encontro na sala do chefe é representada de maneira similar à cena do romance e o diálogo se desenrola exatamente como no livro. Contudo, na cena seguinte, na qual ele reflete sobre o encontro, Hamer decide fazer algumas alterações que dão outro rumo à construção ética do personagem: a cena é representada em quatro planos sequenciais: (1) Chinaski sozinho, dentro de um ônibus voltando para casa, observando as ruas com um olhar perdido e pensativo; (2) a câmera se distancia para depois voltar com um *close up* de sua expressão facial, que demonstra tristeza; e (3) entra uma narração em *voice over* com a reflexão de Chinaski sobre o ocorrido, que se estende até o fim do quarto plano com a seguinte fala “Aqueles charutos, aquelas roupas, pensei em belos bifés, longos passeios por passagens cheias de curvas que levavam a casas maravilhosas. Tranquilidade. Viagens para Europa. Mulheres bonitas.”. (4) O quarto plano é composto por um rápido *traveling* da esquerda para direita que mostra o personagem sentado em sua cama em seu quarto de hotel, ainda com a mesma expressão deprimida. Todos os planos (Figuras 07, 08, 09, 10, 11 e 12) são acompanhados de uma trilha sonora composta por uma música instrumental lenta e melancólica, juntamente com a narração em *voice over* do personagem. Vejamos:

Romance	Filme
<p>Aquela cena no escritório se entranhou em mim. Aqueles charutos, as roupas finas. Pensei em belos bifés, longos passeios por passagens cheias de curvas que levavam a casas maravilhosas. Boa vida. [...] O que nos diferenciava era a grana e o desejo de acumulá-la.</p> <p>Eu também poderia fazer isso! Economizaria meus tostões. Eu teria uma grande ideia, pegaria um financiamento. Contrataria e despediria. [...] teria uma esposa com enormes peitos e um rabo que faria o carteiro gozar nas calças só de vê-lo balançar. Eu iria traí-la e ela saberia e ficaria quieta para continuar morando</p>	<p>Figura 07 - Chnaski no ônibus após o encontro na sala do chefe. (Minuto: 13:21)</p> <div data-bbox="847 1514 1281 1791" data-label="Image"> </div> <p>Fonte: FACTÓTUM (2005)</p>

comigo e usufruindo de minha riqueza. Eu demitira os sujeitos só para ver a palidez de seus rostos. Demitiria mulheres que não mereciam tal destino<sup>59</sup>” (BUKOWSKI, 2007, pg. 52).

Figura 08 - Chinaski no quarto refletindo sobre o encontro (Minuto13:25)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Figura 09 - Chinaski bebendo enquanto pensa sobre o encontro (Minuto 13:27)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

<sup>59</sup> That scene in the office stayed with me. Those cigars, the fine clothes. I thought of good steaks, long rides up winding roads that led to beautiful homes. Ease. [...] The only difference was money, and the desire to accumulate it. I'd do it too! I'd save my pennies. I'd get an idea, I'd spring a loan. I'd hire and fire. [...] I'd have a wife with size 40 breasts and an ass that would make the paperboy on the corner come in his pants when he saw it wobble. I'd cheat on her and she'd know it and keep silent in order to live in my house with my wealth. I'd fire man just to see the look of dismay on their faces. I'd fire women who didn't deserve to be fired.

Figura 10 - Chinaski com expressão de desamparo depois do encontro (Minuto 13:33)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Figura 11 - Continuação da cena (Minuto 13:37)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Figura 12 - Chinaski deitando na cama aparentando tristeza (minuto 13:41)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

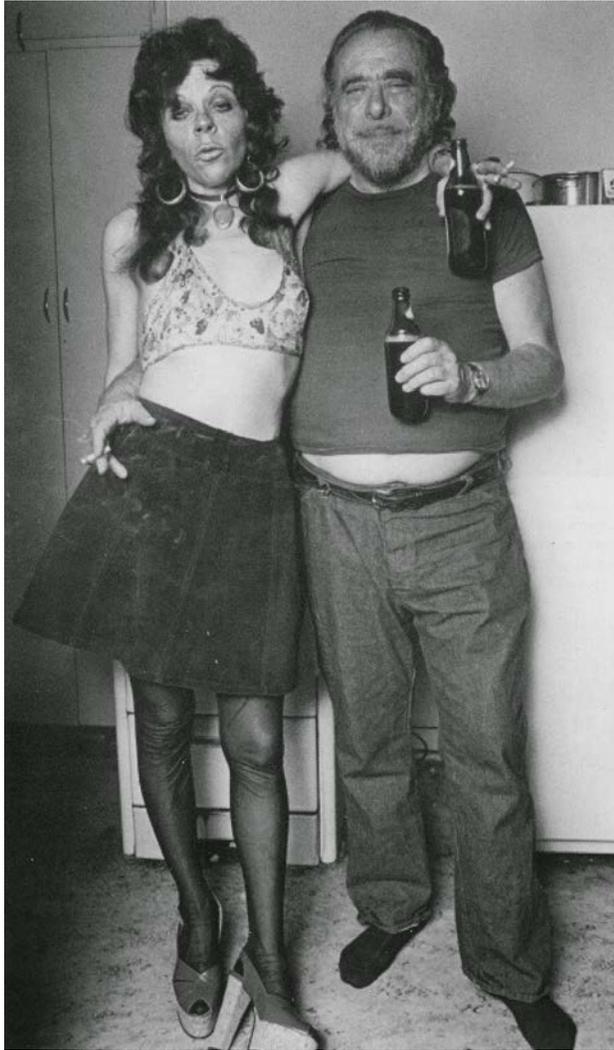
No fragmento reproduzido, a utilização reduzida da passagem do romance na narração em *voice over* no filme ressignifica a narrativa por suavizar o tom irônico que carrega na versão escrita e ocasiona o apagamento de um aspecto marcante do romance, o seu sarcasmo. Ao omitir o restante da passagem, a ironia e o humor que caracterizam a cosmovisão do protagonista e que impregnam toda a narrativa literária, são apagados, ou, em termos de Chesterman (1997, p. 92), são

omitidos. Chesterman apresenta uma taxonomia de estratégias de tradução divididas em três grupos: sintáticas, semânticas e pragmáticas. Dentro do último grupo, o autor define a estratégia ‘mudança de informação’, que consiste na adição de uma nova informação não contida no texto de partida ou na omissão de informações contidas no texto original, o que resulta em uma mudança na construção do personagem porque a imagem construída na obra cinematográfica é a de um homem frustrado por não pertencer ao círculo mais alto da sociedade e por não gozar dos prazeres que o dinheiro pode proporcionar. Essa imagem difere do Chinaski, indiferente e sarcástico, que critica ironicamente esse mesmo universo. A imagem mostra como um homem que deseja participar daquele mundo, do mundo dos ricos, como se encarasse sua vida como um total sofrimento e carregasse esse pesar.

Entre os epítetos que acompanham Bukowski, além de bêbado e boêmio soma-se o de ‘mulherengo’. A Figura 13 retrata o ‘velho safado’, como é conhecido. Nos romances em que Chinaski aparece como seu *alter ego* não é diferente e a presença de inúmeras personagens femininas vêm corroborar a fama de devasso que desde sempre o acompanha, assim como bem representou em seu romance *Mulheres* (1978).

É importante destacar que o *ethos* do mulherengo constrói-se, em *Factótum*, pela quantidade de mulheres com as quais se relaciona e sua atitude em relação a elas. No total são sete (Marta, Laura, Jan, Jerry, Grace, Carmen e a ‘garota japonesa’). No filme são apenas duas, Laura e Jan, sendo que a primeira em um relacionamento bastante breve.

Figura 13 - Buk e Georgia Peckham-Krellner, na cozinha de Bukowski na Carlton Way.



Fonte: HOMSI, P. (2014)

As mulheres com as quais ele se relaciona em *Factótum* são de meia idade, espectros que perambulam pelos bares, em geral são prostitutas velhas ou envelhecidas. Laura, com quem Chinaski se relaciona no romance, é assim descrita:

À minha direita, estava uma loira quase castanha, um pouquinho gorda, o pescoço e as bochechas um tanto flácidas, na certa uma bêbada. Havia, no entanto, em seus traços um resquício ainda de sua beleza, e seu corpo continuava parecendo rijo, jovem e bem proporcionado<sup>60</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.55).

---

<sup>60</sup> To my right sat a rather dark blonde, gone a bit too fat, neck and cheeks now flabby, obviously a drunk; but there was a certain lingering beauty of her features, and her body still looked firm and young and well-shaped.

E Jan:

O nariz dela lembrava o de um buldogue, e os seus cabelos loiros vinham adquirindo uma cor de “rato”, para usar a palavra dela, à medida que iam se tornando grisalhos. Seu rosto despencava e sua papada já era evidente<sup>61</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.122).

Como podemos perceber, as características físicas descritas são de uma aparência envelhecida e não correspondem à aparência das atrizes que representam Laura e Jan no filme - respectivamente interpretadas por Marisa Tomei e Lili Taylor. No romance, as garotas jovens e bonitas lhe parecem (e eram) inacessíveis, como a garota chamada Gertrude, que mora em uma das pensões que ele passa.

A outra usava um cinto bem apertado que acentuava sua maravilhosa figura. Seu cabelo era longo, negro e tinha um nariz delicado; usava saltos, dona de pernas perfeitas, vestia uma blusa branca decotada. Seus olhos eram de um castanho escuro, muito escuro, e seguiam cravados em mim, marotos, muito marotos<sup>62</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.43).

Ela parece interessada em Chinaski, mas ele não consegue ultrapassar uma barreira invisível que há entre eles:

Gertrude rebolou na minha frente; rebolou sobre os saltos. Avançou. Partes do seu corpo me tocavam. Eu simplesmente não podia responder. Havia um espaço entre nós dois. A distância era grande demais. Era como se ela estivesse falando com uma pessoa que não estava mais ali, uma pessoa que já não existia. Seus olhos pareciam me atravessar. Não conseguia me conectar a ela<sup>63</sup> (BUKOWSKI, 2007, p. 48).

À primeira vista, a postura de Chinaski pode ser confundida com um complexo de inferioridade que o impede de aproximar-se de garotas bonitas, mas tal suspeita não se confirma quando se constata que Chinaski não legitima os valores vigentes na sociedade e age de forma a renegá-los constantemente. A dificuldade de Chinaski em conectar-se e relacionar-se com garotas de bela aparência é devido ao fato de ele não pertencer ao mesmo mundo que elas, mas sim ao

---

<sup>61</sup> She had a pug nose and her blonde hair was turning “mousey” as she described, as it went gray. Her face was sagging, she was getting jowls.

<sup>62</sup> The other wore a wide tight belt that accentuated her very good figure. Her hair was long, dark, and she had a cute nose; she wore high heels, had perfect legs, and wore a white low cut blouse. Her eyes were dark brown, very dark, and they kept looking at me, amused, very amused.

<sup>63</sup> Gertrude swayed in front of me; she swayed on her high heels. She moved forward. Bits of her were touching me. I simply couldn't respond. There was a space between us. The distance was too great. I felt as if she was talking to a person who had vanished, a person who was no longer there, no longer alive. Her eyes seemed to look right through me. I couldn't make a connection with her.

universo dos desajustados, feios e perdidos, aqueles que ele encontra nas ruas e nos bares. Mulheres jovens e belas, mesmo em bares, não pertencem a essa esfera e uma possível relação com elas parece-lhe impossível.

É interessante notar que quase todas as representações femininas no romance são, de alguma forma, estigmatizadas. A figura feminina é sempre distorcida, seja em suas características físicas, como Martha, a prostituta gorda e velha, “suas pernas eram gordas eram muito brancas, gorduchas, flácidas, com veias roxas e protuberantes” (BUKOWSKI, 2007, p.29); e a garota japonesa novata na loja de tintas “que mancava um pouco” (BUKOWSKI, 2007, p.156) ou são excessivamente lascivas, como Carmen:

Apesar de seu nome espanhol, ela era loira e usava vestidos colados de tricô, sapatos de salto agulha, meia de nylon, cinta-liga, trazia a boca muito pintada, porém, ah, ela sabia rebolar, sabia mexer, ondulava os quadris quando vinha com os pedidos até minha mesa, voltava do mesmo modo para o escritório, a rapaziada de olho em cada movimento, em cada contração da sua bunda; oscilando, serpenteando, rebolando<sup>64</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.73).

Dessa maneira, as mulheres que surgem na narrativa literária parecem seguir um padrão, assim como o relacionamento de Chinaski com elas. Seu relacionamento é, na maioria das vezes, rápido e fugaz, resumindo-se em interação sexual, com exceção de Jan, que surge como seu relacionamento mais duradouro ao longo do romance. É importante salientar a relevância da aparência das mulheres no romance, pois esse detalhe ajuda o leitor do romance a melhor situar o universo no qual Chinaski vive e assim melhor entender o personagem. O modo como o envolvimento do protagonista com as mulheres se desenrola também merece atenção para entendermos o personagem e sua situação.

Na narrativa cinematográfica, existem diferenças na representação desses fatos. Por exemplo, Chinaski conhece Jan em uma cena que mostra os dois sentados em um bar vazio — que mais parece um restaurante — com Chinaski sentando à mesa trazendo-lhe *drinks*. Por meio de uma narração em *voice over*, tem-se a explicação de como ele a conheceu: "Então eu conheci Jan. Eu lhe paguei um *drink* e ela me deu seu número. Três dias depois eu me mudei para seu apartamento".

---

<sup>64</sup> Her name was Carmen - but despite her Spanish name she was a blonde and she wore tight knitted dresses, high spiked heels, nylons, garter belt, her mouth was thick with lipstick, but, oh, she could shimmy, she could shake, she wobbled while bringing the orders up to the desk, she wobbled back to the office, all the boys watching very move, every twitch of her buttocks; wobbling, wiggling, wagging.

Como podemos observar, o personagem se mostra bastante altivo — é ele quem paga a cerveja e que aborda a mulher, e também pelo desempenho do ator Matt Dillon que faz o papel de Chinaski, a impressão que o espectador do filme tem, mais uma vez, é de um homem galanteador que anda pelos bares conseguindo mulheres facilmente. A descrição do encontro dos dois no livro, entretanto, apresenta elementos que mostram outro Chinaski em uma posição bem mais subalterna:

Havíamos nos conhecido num restaurante ao ar livre — eu gastava meus últimos cinquenta centavos num hambúrguer gorduroso — e iniciamos uma conversa. Ela me pagou uma cerveja, deu-me seu telefone, e três dias mais tarde eu me mudei para seu apartamento (BUKOWSKI, 2007, p.75)<sup>65</sup>.

Outro aspecto que merece atenção é a personalidade atribuída a Chinaski no filme. Aparenta ser um homem explosivo, que esconde suas frustrações e emoções e, por isso, transbordam enquanto age no calor do momento. Aos 26'00", Chinaski e Jan têm uma discussão por Chinaski já não lhe dar tanta atenção e passar boa parte do seu tempo no hipódromo:

O novo estilo de vida não caiu bem para Jan. Ela estava habituada a ter quatro trepadas por dia e também a me ver andar pobre e humilde. Depois de um dia na loja, das loucuras para chegar de carro até lá e finalmente da corrida do estacionamento à pista, não me restava muito amor a dar. Ao anoitecer, quando eu chegava, ela já ia alta no vinho<sup>66</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.90).

Em seguida Chinaski e Jan discutem — o diálogo do filme é reproduzido exatamente como se apresenta no texto literário, com Chinaski entrando no apartamento bem vestido e Jan bêbada, sentada em uma poltrona. Após a discussão, Jan sai e a câmera mostra Chinaski olhando pela janela, vendo-a andar na rua. Em seguida, a câmera, com o ponto de vista fixado fora do prédio, mostra Chinaski, dentro do apartamento, com uma expressão de desconforto olhando para fora; ele joga seu paletó em uma cadeira e sai do apartamento apressadamente para seguir Jan.

A cena seguinte mostra Jan bebendo em um bar na companhia de dois homens. Ao entrar no bar, Chinaski a chama de puta e desfere-lhe uma bofetada que a leva ao chão.

---

<sup>65</sup> We had met at an open air lunch counter—I was spending my last fifty cents on a greasy hamburger— and we struck up a conversation. She bought me a beer, gave me her phone number, and three days later I moved in to her apartment.

<sup>66</sup> The new life didn't sit well with Jan. She was used to her four fucks a day and she also used to seeing me poor and humble. After a day at the warehouse, then the wild ride and finally sprinting across the parking lot and down the tunnel, there wasn't much love left in me. When I came in each evening, she'd be well into her wine.

Figura 14 - Cenas de agressão verbal e física em Jan. (Minuto 27:06 / 27:20)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Jan funciona como principal “par romântico” do protagonista, já que Chinaski relaciona-se apenas com duas mulheres no filme. Dessa forma, seu relacionamento é destacado ao longo da narrativa cinematográfica e faz com que essa cena torne-se marcante na exemplificação de sua atitude em relacionamentos afetivos. Tal atitude nas telas mostra um homem violento, que não aceita a ideia de ser traído, um homem que é levado a agir no calor da emoção.

Portanto, considerando essa cena de Chinaski agredindo Jan, pode-se afirmar que sua imagem construída no cinema é de um homem ciumento, possessivo, impulsivo e passional, que reforça a diferença com relação ao Chinaski representado no romance.

As discussões entre Chinaski e Jan são frequentes e não apenas pontuais como demonstrado na cena na qual ele a esbofeteia no bar. No romance, sua reação à postura de Jan não é impulsiva; ela se parece mais com sua atitude resignada em relação ao trabalho, isto é, uma indiferença e recusa de agir:

As discussões eram sempre iguais. (...) Boa parte das noites acabou caindo em um padrão. Ela discutia, pegava sua bolsa e saía porta afora. Era efetivo; havíamos vivido juntos e nos amado por muito tempo. Era normal que aquilo me afetasse, e afetava de fato. Mas eu sempre a deixava ir e me sentava impotente na cadeira e bebia meu uísque e ouvia um pouco de música clássica no rádio. Eu sabia que ela estava lá fora e sabia que havia mais alguém na jogada. Não podia fazer nada para evitá-lo, era preciso deixar que os eventos tomassem seu próprio rumo<sup>67</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.92).

<sup>67</sup> The arguments were always the same (...) Most of the evenings fell into a pattern. She'd argue, grab her purse and be gone out of the door. It was effective; we had lived and loved together for too many days. I had to feel it and feel it I did. But I always let her go as I sat helpless in my chair and drank my whiskey and tuned in the radio to a bit of classical music. I knew she was out there, and I knew there would be somebody else. Yet I had to let it happen, I had to let the events take their own course.

Como se observa, apesar de incomodado, Chinaski não reage violentamente ao fato de Jan ir aos bares e sair com outros homens. A cena na qual ele sai atrás dela e a agride acontece apenas uma vez, como narra o personagem:

Nessa noite em particular, eu estava ali sentado quando alguma coisa se quebrou dentro de mim, pude senti-la se partir, e então algo se agitou e se ergueu dentro de mim, fazendo-me levantar e descer os quatro lances de escada e chegar à rua. (...) Fui cruzando as fachadas dos bares, sabia que ela estava em algum deles. Tive um palpito, entrei, e lá estava Jan, sentada bem no fundo do salão. (...) Jan me viu chegar. Ergueu a cabeça e, mesmo na escuridão do bar, eu a vi empalidecer. Caminhei até lá por detrás dela, plantando-me junto ao seu banco.  
- Tentei fazer de você uma mulher, mas você jamais deixará de ser uma puta desgraçada!  
Dei-lhe uma bofetada com o dorso da mão que a derrubou do banco. Ela caiu estatelada no chão e começou a gritar<sup>68</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.93).

Chinaski não age por impulso. Sua postura indiferente se estende a suas relações sexuais/amorosas, seus sentimentos nesse âmbito parecem não ir além da interação sexual e demonstra falta de conexão com as pessoas:

Mas finalmente com Carmen me pressionando, levei-a até um dos transportes de carga que descarregávamos nos fundos do galpão e a peguei em pé, atrás de um desses caminhões. Foi bom, foi quente; pensei no céu azul e em praias amplas e limpas, porém ao mesmo tempo foi triste – faltava, na certa, algum sentimento humano que eu desconhecia ou com o qual não sabia lidar<sup>69</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.73).

Os momentos que protagoniza com Jan, no filme, chegam a uma ternura que não é tão explícita no romance; neste, temos um casal de pobres diabos que, de forma romântica, enfrenta a falta de comida. Em determinado momento da narrativa literária, os dois encontram-se completamente sem dinheiro para comida e Chinaski e Jan não tem outra opção a não ser

---

<sup>68</sup>This particular evening I sat there and something just broke in me, I could feel it breaking, something churned and rose in me and I got up and walked down the four flights of stairs and into the street. I walked down from Third and Union Streets to Sixth Street and then west along Sixth toward Alvarado. I walked along past the bars and I knew she was in one of them. I made a guess, walked in, and there was Jan sitting at the far end of the bar. She had a green and white silk scarf spread across her lap. She was sitting between a thin man with a large wart on his nose, and another man who was a little humped mound of a thing wearing bifocals and dressed in an old black suit. Jan saw me coming. She lifted her head and even in the gloom of the bar she seemed to pale. I walked up behind her, standing near her stool. "I tried to make a woman out of you but you'll never be anything but a god damned whore!" I backhanded her and knocked her off her stool. She fell flat on the floor and screamed.

<sup>69</sup>But, finally, with Carmen pressing me, I led her into one of the boxcars we were unloading at the rear of the warehouse and I took her standing up in the back of one of those boxcars. It was good, it was warm; I thought of blue sky and wide clean beaches, yet it was sad—there was definitely a lack of human feeling that I couldn't understand or deal with."

alimentarem-se de panquecas feitas apenas com farinha e água. A cena chama a atenção para a situação de pobreza, que é atenuada pelo tom cômico com o qual o narrador descreve a cena:

Estávamos sem manteiga e banha, de modo que Jan fritava as panquecas a seco. E não era uma massa com todos os ingredientes – era farinha misturada com água. Elas ficavam quebradiças, realmente quebradiças.

- Que tipo de homem sou eu? – perguntei-me em voz alta. – Meu pai me disse que eu ia terminar desse jeito! Certamente posso sair e me virar, não? Estou *saindo* em busca de alguma coisa... Mas, primeiro, um bom gole.

Enchi o copo com vinho do porto. Tinha um gosto vil e você não podia se concentrar no que estava bebendo sob o risco de não conseguir virar o negócio. Então eu sempre colocava outro filme pra passar no meu cinema imaginário. Pensava num velho castelo na Escócia coberto de musgo – pontes levadiças, água cristalina, árvores um céu azul, cúmulos-nimbos. Ou então pensava em uma mulher muito sexy descendo suas meias de seda bem devagar, sem nenhuma pressa. Dessa vez, o filme em cartaz era o das meias de seda<sup>70</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.82)

No filme, o foco deixa de ser a situação tragicômica e transforma-se em um momento romântico, quase piegas, onde ambos não têm o que comer, mas se alimentam do carinho mútuo.

Figura 15 – Chinaski e Jan conversando na cozinha.



Fonte: FACTÓTUM (2005)

<sup>70</sup> We were out of butter and lard so Jan fried the pancakes dry. And it wasn't pancake batter—it was flour mixed with water. They came out crisp. Real crisp. "What kind of a man am I?" I wondered aloud. "My father told me I'd end up like this! Surely I can go out and get something? I'm going to go out and get something...But first, a good drink." I filled a water glass full of port wine. It was vile tasting stuff and you couldn't think about it while you drank it or you'd heave it right up. So I'd always run another film up there in the movie of my mind. I'd think of an old castle in Scotland covered with moss—drawbridges, blue water, trees, blue sky, cumulus clouds. Or, I'd think of a sexy lady pulling on a pair of silk stockings very very slowly. This time I ran the silk stockings film."

Figura 16 - Cenas de carinho e afeto (Minuto 17:27/17:32)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

A mudança de focalização distancia o *ethos* ‘canalha’ e mesmo machista de Chinaski que é apresentado no romance. Tal mudança de focalização provoca uma ressignificação do personagem e o espectador do filme, sobretudo aquele espectador que não tem presente em sua leitura um *ethos* prévio, com base em outras leituras de obras de Bukowski ou em outros filmes adaptados dos romances do autor, é levado, falsamente, a acreditar que existe sofrimento ou dor de amor na situação em questão. Enquanto no romance há um discurso em relação à solidão e à necessidade vital de estar só, no filme a solidão é uma consequência e não uma opção:

Figura 17 - Rompimento de Chinaski e Jan (Minuto 36:57)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Ainda no campo das relações homem-mulher, abundam no romance momentos de um realismo sujo, ou mais exatamente, escatológico, suavizado na tradução cinematográfica como se vê a seguir. Essa suavização contribui para modificar o *ethos* bukowskiano em relação ao descaso com a própria aparência e higiene, que é mostrado no romance:

Quando acordei, estava lavado em suor. A perna de Jan estava cruzada sobre a minha barriga. Afastei-a. Eu me lavei e fui ao banheiro. Estava com diarreia. (...) Depois me levantei, limpei-me e olhei, que confusão, pensei, que fedor delicioso e poderoso. Em seguida, vomitei e dei descarga. Eu estava muito pálido. Um calafrio convulsionou meu corpo, fazendo-me tremer; depois me correu uma onda de calor (...) Fui até o quarto, me sentei na beira da cama e fechei um cigarro. Não havia me limpado muito bem. Quando me levantei para buscar uma cerveja ficara ali uma mancha marrom e úmida. Fui até o banheiro e me limpei novamente. Depois voltei a me sentar na cama, bebendo a cerveja, esperando Jan acordar<sup>71</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.100).

O deboche em sua fala “fedor delicioso e poderoso” e as imagens sugeridas de descaso com a própria higiene “ficara ali uma mancha marrom e úmida” não são explorados na narrativa cinematográfica que, mostra o personagem limpo (Figura 16), em um jogo de câmera lento, com poucos movimentos e planos fechados. Como consequência, a narrativa se torna-se maçante, sem a energia e a força, ainda que oriunda do grotesco e escatológico, que emana do romance.

Logo após, a câmera parada em plano fechado mostra os dois conversando: Chinaski em pé, ao lado da cama, comunica a Jan que está indo embora. Ela, sentada na cama, pede que ele não vá. Chinaski mantém a postura inflexível, mas a abraça enquanto uma música melancólica toca ao fundo. Beija sua testa como despedida e sai do quarto, deixando-a sozinha. A atuação da atriz mostra uma pessoa desamparada; ela continua sentada na cama, chorando, enquanto a música continua. A trilha sonora do filme corrobora a criação de um clima melancólico que se estende por toda narrativa cinematográfica, sendo utilizada como estratégia para imprimir o tom dramático.

Tecnicamente, a trilha sonora é representada pela faixa sonora de um filme e inclui a música orquestrada, incidental ou não, os ruídos, a canção e os diálogos; são elementos essenciais

---

<sup>71</sup> When I awakened I was sweating. Jan's leg was thrown across my belly. I moved it. Then I got up and went to bathroom. I had the running shit (...) Then I got up and wiped, looked; what a mess, I thought, what a lovely and powerful stink. Then I vomited and flushed it away. I was very pale. A chill convulsed my body, shaking me; then there was a rush of warmth (...) I went and sat on the edge and rolled a cigarette. I hadn't wiped very well. When I got up to look for a beer there was a wet brown stain. I went into the bathroom and wiped myself again. Then I sat on the bed with my beer and waited for Jan to awaken.

na construção de todo filme. A música e a canção, sejam elas diegéticas ou extradiegéticas, são imprescindíveis e sua história na tela se confunde com a própria história do cinema.

Em *Factotum*, a trilha sonora foi composta pela cantora e compositora norueguesa Kristin Asbjornsen especialmente para o filme, portanto, é uma modalidade denominada ‘música original’, que a diferencia da música ou canção produzida com anterioridade ao filme. O som ritmado, instrumental ou com palavras, tem inúmeras funções, entre elas, a de identificar um personagem, marcar um tempo, criar um clima de tensão ou calma, causar desconforto, emocionar etc. No filme, a música, de natureza extradiegética, contribui para sugerir uma atmosfera de desolação, desespero e tristeza que são invocados pelo diretor em momentos do filme, como na faixa *Slow days*<sup>72</sup>, que possui uma letra que exprime a solidão e desespero do eu lírico, uma desolação e desesperança com o dia-a-dia como se a vida fosse enfadonha e nenhuma ação do indivíduo pudesse mudá-la.

#### DIAS LENTOS

(Kristin Asbjornsen)

É um dia lento  
Tornando-se uma noite lenta  
Não importa  
Não importa o que você faça

Tudo permanece o mesmo  
Os gatos dormem, os cachorros não latem  
Tudo permanece o mesmo  
Não há nada morrendo

É apenas mais uma espera em um dia lento  
Tornando-se uma noite lenta  
Não importa o que você faça

Não há nada morrendo  
É apenas mais uma espera em um dia lento  
Tornando-se uma noite lenta

Tudo permanece o mesmo  
Você não ouve sequer a água correndo  
Tudo permanece o mesmo  
As paredes apenas estão lá, e as portas não abrem<sup>73</sup>.

<sup>72</sup> A música pode ser ouvida em: <https://www.youtube.com/watch?v=2iTxSI70fJU>

<sup>73</sup> It's just a slow day/ Moving into a slow night/ It doesn't matter what you do/ It's just a slow day/ Moving into a slow night/ It doesn't matter/ It doesn't matter what you do/ Everything just stays the same/ The cats sleep it off, the dogs

De certa forma, essa atmosfera sugerida pela trilha sonora vai de encontro ao clima dramático-cômico, se podemos assim chamá-lo, bastante presente nas situações narradas neste e em outros romances de Bukowski, imprimindo, assim, outro tom na narrativa fílmica:

Figura 18 - Cena do filme com o personagem aseado (Minuto 36:11)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Na cena seguinte, ainda com a música tocando, vemos Chinaski em um bar, com um trecho do livro *O capitão saiu para o almoço e os marinheiros tomaram conta do navio* (1998) através de narração em *voice over* enquanto ele escreve em um caderno:

Romance	Filme
<p>Mesmo nos meus piores momentos eu posso sentir as palavras borbulhando dentro de mim. (...) E tenho que tirá-las – ou ser tomado por algo pior que a morte. Palavras, não como coisas preciosas, mas como necessárias. E quando começo a duvidar da minha habilidade de</p>	<p>Figura 19 – Cena com Chinaski escrevendo em um bar após o rompimento com Jan. (Minuto 38:38)</p>  <p>Mesmo nos piores momentos, eu sinto como se as palavras explodem dentro de mim.</p> <p>Fonte: FACTÓTUM (2005)</p>

don't bark/ Everything just stays the same/ There's nothing even dying/ It's just more waiting through a slow day/ Moving into a slow night/ It doesn't matter what you do/ There's nothing even dying/ It's just more waiting through a slow day /Moving into a slow night/ Everything just stays the same/ You don't even hear the water running/ Everything just stays the same/ The walls just stand there and the doors don't open.

trabalhar com as palavras, eu simplesmente leio outro escritor e sei que não preciso me preocupar. Minha competição é apenas comigo mesmo. Fazer direito, com poder e força e prazer e jogo <sup>74</sup> (BUKOWSKI, 1998, p.36)	
---	--

Assim como na cena da cozinha, o diretor, por meio da montagem e da escolha de trechos de outra obra do autor, cria uma aura de ‘sentimentalismo’ em torno de Chinaski, *ethos* que não existe na situação análoga do romance. A inclusão dessa passagem, logo após a discussão com Jan, sugere que o estado de espírito, invocado pela frase “mesmo nos meus piores momentos”, é consequência de seu rompimento com Jan. No romance, a reação de Chinaski ao término da relação e aos pedidos de Jan para que ele não vá é desprovida de sentimentalismo e demonstra empatia com sua dor; não há nenhuma indicação de melodrama ou sofrimento como sugerido pela cena do filme:

Quando Jan trouxe a bebida, eu a tomei de um só gole.  
- Você fica com o carro – eu disse -, e metade do dinheiro que me resta é sua.  
- Há outra mulher na jogada, não?  
- Não.  
- Você não me ama mais.  
- Pode parar de falar merda?  
- Cansou de trepar comigo, não é?  
- Apenas me leve na rodoviária, pode ser?  
Ela foi até o banheiro e começou a se arrumar. Estava magoada.  
- Alguma coisa entre a gente se perdeu. Não é mais como era antes.  
Preparei-me outro copo de bebida e não respondi.  
- Hank, fique comigo.  
-Não<sup>75</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.10 ).

No romance, Chinaski é mais frio e distante do que o mesmo personagem representado no filme, assim como menos explosivo. É como se estivesse ‘morto’ por dentro. Na cena do filme, porém, o abraço final, de piedade que ele dá em Jan demonstra uma empatia com seu pesar;

---

<sup>74</sup>Even at my lowest times I can feel the words bubbling inside of me (...) And I had to get the words down or be overcome by something worse than death. Words not as precious things but as necessary things. Yet when I begin to doubt my ability to work the word I simply read another writer and then I know that I have nothing to worry about. My contest is only with myself: to do it right, with power and force and delight and gamble.

<sup>75</sup>She went into the bathroom and started getting ready. She was sore. “You and I have lost it. It isn’t like it was at the beginning.” I mixed myself another drink and didn’t answer. Jan stepped out of the bathroom and looked at me.

“Hank, stay with me.”

“No.”

enquanto que no romance, apesar de perceber sua tristeza, ele continua a beber, mantendo-se calado e quando ela lhe pede para ficar, ele apenas diz "não".

A postura de Jan também sofre alterações ('38:00): uma música melancólica toca ao fundo e intensifica a sugestão de que ela está abalada com o termino da relação, sentada e chorando na cama, decidindo se vai ou não atrás dele, que acabara de sair do apartamento. No romance, sua reação é mais parecida com a de Chinaski:

Ela voltou para dentro e não disse mais nada. Tirei a mala do armário e comecei a acomodar meus poucos pertences. Peguei o relógio. Ela não precisaria dele. Jan deixou-me do lado de fora da rodoviária. Mal tive tempo de tirar minha mala do carro e ela se foi<sup>76</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.103).

Além do *ethos* do mulherengo, que no romance é marcado pelo envolvimento com 7 mulheres diferentes e apenas duas, no filme, há também uma espécie de suavização em relação ao que é peculiar em Chinaski (isto é, em Bukowski), em relação às relações no âmbito do trabalho. Conforme as inúmeras referências, ao longo desta reflexão, o que é marcante no *ethos* desse personagem é sua postura irreverente e insubordinada, no que tange aos seus superiores. No filme, o discurso beira a uma fala de um trabalhador politicamente engajado, que denuncia a 'mais valia'<sup>77</sup>:

- Chinaski, você sabe que vem fazendo corpo mole há mais de um mês.
- Um cara dá o melhor de si e é isso que recebe em troca.
- Você está longe de dar o melhor de si, Chinaski.
- Olhei para os meus sapatos por um tempo. Não sabia o que dizer. Então o encarei.
- Eu lhe dei meu tempo. É tudo que tenho para oferecer, é tudo que um homem tem a oferecer. E pelo quê? Para ganhar um dolarzinho chorado e quinze centavos por hora.
- Lembre-se que você implorou por esse emprego. Você disse que essa era sua segunda casa.

---

<sup>76</sup>"She went back in and didn't say anything more. I got the suitcase out and began putting my few things in there. I took the clock. She wouldn't need it. Jan left me outside the Greyhound bus depot. She hardly gave me time to lift my suitcase out and then she was gone."

<sup>77</sup> Trata-se de um conceito marxista. Mais-valia é uma expressão do âmbito da Economia, criada por Karl Marx que significa parte do valor da força de trabalho dispendida por um determinado trabalhador na produção e que não é remunerado pelo patrão. A força de trabalho de um trabalhador (considerada também como uma mercadoria por Marx) possui o mesmo valor que o tempo que o trabalhador precisa para produzir o suficiente para receber o seu salário e garantir a subsistência da sua família. Apesar disso, muitas vezes o valor desse tempo é menor que a quantidade de força de trabalho total. A diferença entre esses dois valores é conhecida como mais-valia.

-... meu tempo para que você possa viver na sua mansão lá no alto do morro e o pacote completo que vem com isso. Se alguém perdeu alguma coisa nesse negócio, nesse acordo... esse alguém fui eu! Está entendendo?<sup>78</sup> (BUKOWSKI, 2007, p.94.)

Enquanto que no filme o diálogo vem seguido de um monólogo interior "Tentei encerrar o episódio com frases de efeito" (BUKOWSKI, 2007, p. 99), o que cria novamente a figura da 'ironia', isto é, dizer e pensar coisas de diferentes sentido ou intenção, o personagem que se constrói aos olhos do espectador cria a imagem mental, um *ethos* de 'trabalhador revoltado', quando, em realidade, o seu discurso é apenas um jogo de cena, pois, para Chinaski, tanto faz ser demitido uma vez mais, contanto que lhe paguem pelo dia trabalhado para continuar comprando suas bebidas. Não há, portanto, o propósito de difundir um discurso inflamado, só indiferença.

Esse aspecto omitido na narrativa fílmica dá lugar à projeção de um homem irritado e agressivo por perder seu emprego e não mais um homem indiferente e irreverente, que não se exalta:

Romance	Filme
<p>Levantei-me. Mantz vestia um terno marrom bastante tradicional, camisa branca, uma gravata vermelho-escura. Tentei encerrar o episódio com frases de efeito.</p> <p>- Mantz, quero meu seguro-desemprego. Não quero ter problemas com isso. Os da sua laia estão sempre tentando enganar um trabalhador quanto aos seus direitos. Assim, não me cause problemas ou virei aqui buscá-lo.</p> <p>- Você receberá o seu seguro. Agora suma daqui!</p> <p>Foi o que fiz.<sup>79</sup>(BUKOWSKI, 2007, p. 94)</p>	<p>Figura 20 - Cena na qual Chinaski é despedido (Minuto 28:26)</p>  <p>Fonte: FACTÓTUM (2005)</p>

<sup>78</sup> 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 t 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 quarter an hour."/ "Remember you begged for this job. You said your job was your second home."/ "... my time so that you can live in your big house on the hill and have all the things that go with it. If anybody has lost anything on this deal, on this arrangement... I've been the loser. Do you understand?"

<sup>79</sup>I stood up. Mantz was dressed in a conservative brown suit, white shirt, dark red necktie. I tried to finish it up with a flair. "Mantz, I want my unemployment insurance. I don't want any trouble about that. You guys are always trying to cheat a working man out of his rights. So don't give me any trouble or I'll be back to see you." "You'll get your insurance. Now get the hell out of here!" I got the hell out of there.

Figura 21 - Continuação da cena (Minuto 27:55)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Figura 22- Continuação da cena (Minuto 28:10)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Há uma série de ressignificações na tradução do texto literário para o cinema, entretanto, as que interessam a este trabalho são exclusivamente aquelas diretamente ligadas à transformação do *ethos* do protagonista em relação ao *ethos* do romance autobiográfico ou próximo de ser autobiográfico.

Contraditoriamente ao que é postulado em princípios da adaptação fílmica, que não defende uma relação mimética entre os diferentes meios (STAM, 2000, p.55; BAZIN, p.20) , o diretor tentou manter-se próximo ao texto de partida e segui-lo quase de maneira literal. Contudo, certas mudanças de informação fundamentais sobre o personagem levaram consigo certos aspectos idiossincráticos como a indiferença, o descaso, e a pouca importância dada à própria existência e menos ainda em relação à existência alheia, características que são essenciais na constituição do *ethos* outsider de Chinaski.

O texto literário joga com certo conhecimento do leitor, sobretudo daqueles que, quanto mais familiarizados forem do *ethos* do autor, mais facilmente identificarão as ironias próprias do personagem alter ego.

Em determinado momento da narrativa, no capítulo 62, Chinaski descobre que está infectado com piolhos-da-púbis (*Phthirus pubis*). A situação é assim descrita:

De volta ao apartamento, tirei minha roupa e li a bula. Ali dizia para aplicar a pomada nas partes infestadas e esperar trinta minutos. Liguei o rádio, encontrei uma sinfonia e expeli o unguento do tubo. Era verde. Apliquei uma boa quantidade. Então me deitei na cama e olhei para o relógio. Trinta minutos. Puta que pariu, eu odiava esses chatos, ia deixar o negócio agir por uma hora. Depois de quarenta e cinco minutos, começou a queimar. Vou matar todos esses fodidos, pensei. A queimação se intensificou. Revirava-me na cama, apertando os punhos. Ouvi Beethoven, Brahms, aguentei como pude. Mal consegui completar a hora. Enchi a banheira, não conseguia caminhar. A parte interna de minhas coxas estavam queimadas, minhas bolas estavam queimadas, minha barriga estava queimada, eu tinha adquirido uma coloração vermelho flamejante, parecia um orangotango<sup>80</sup> (BUKOWSKI, 2007, p. 121).

O humor surge do absurdo sugerido pela situação – um homem nu contorcendo-se em uma desesperada luta contra piolhos pubianos, ao som das sinfonias de Beethoven e Brahms, resistindo bravamente ao incômodo causado pelo remédio e comparando suas partes íntimas às de um orangotango. A atmosfera caótica e cômica da situação desaparece na narrativa cinematográfica, já que a cena equivalente, na narrativa fílmica, perdeu o humor *non sense* e apenas mostrou Chinaski aplicando a pomada e, através de narração em *voice over*, dizendo: “porra, 30 minutos? Vou deixar a noite toda e matar todos esses safados”. Uma hora depois, quando desperta, sua virilha está em brasas. É curioso que o filme tenha privilegiado outra trilha sonora porque, como é sabido, não apenas Chinaski é admirador da música clássica, pois Bukowski, como atestam seus biógrafos, também era aficionado a Beethoven e outros músicos. Conforme relata Corredor (2014), o escritor escrevia embalado por eles:

Um dia, caminhando pelas ruas de São Francisco, entra em uma loja de discos. Aleatoriamente, começa a escutar breves peças de compositores. Fica perplexo ante aquela música. Daí para frente, as radiolas seriam parte decisiva de sua bagagem, e inclusive acontecerá que algumas dessas donas de casa, que sempre acreditam que verão a seus filhos encarnados nos hóspedes, o presenteie ou lhe empreste o artefato.

---

<sup>80</sup>Back at/ the apartment I stripped down and read the instructions. It said to apply the ointment to the invaded parts and wait thirty minutes. I turned the radio on, found a symphony, and squeezed the ointment out of the tube. It was green. I applied it thoroughly. Then I lay down on the bed and looked at the clock. Thirty minutes. Hell, I hated those crabs, I'd take an hour's worth. After forty-five minutes it started to burn. I'll kill every one of those fuckers, I thought. The burning increased. I rolled over on the bed and clenched my fists. I listened to Beethoven. I listened to Brahms, I hung on. I barely made the hour. I filled the tub and jumped in and washed the ointment off. When I got out of the tub I couldn't walk. The insides of my thighs were burned, my balls were burned, my belly was burned, I was a bright flaming red, I looked like an orangotango.

A música se converte em seu refúgio principal contra a sociedade. Aqueles autores não tinham nada que ver com os ilustrados companheiros de trabalho, com caras vulgares e hepáticas com as que se cruza pelas ruas<sup>81</sup>.

A cena final do romance mostra um Chinaski praticamente falido – com apenas 38 centavos no bolso – entra em um bar de *strip-tease*. O local está com as três primeiras, das oito fileiras que compõem o local, lotadas. Dentro do estabelecimento, uma dançarina ‘veterana decadente’ faz seu show, em sua chance de voltar à proeminência que um dia tivera na casa. A situação decadente do bar e da dançarina é um reflexo da própria situação do protagonista, o qual também se encontra em total decadência: sem família, sem emprego, sem mulher e sem dinheiro. A descrição de seu número é acompanhada por uma banda que acompanha o ritmo definido pela dançarina: ora frenético, ora mais calmo:

Darlene seguiu dançando e se agarrou à cortina do palco, que estava puída e coberta por uma grossa camada de pó. Ela se agarrou ao pano, dançando no compasso que o quarteto de músicos impunha e sob a luz rosada dos holofotes. Começou a trepar com a cortina. A banda acelerou o ritmo. Darlene realmente se entregou para a cortina. As luzes rosadas passaram de súbito a púrpuras. A banda veio com tudo. Ela pareceu chegar ao orgasmo. Sua cabeça se curvou pra trás, sua boca se abriu<sup>82</sup> (BUKOWSKI, 2007, p. 175).

Apesar de não fazer parte do material de expressão da literatura, a música (ou melhor, sua sugestão), aqui e em várias partes do romance, é elemento essencial para a construção do tom da narrativa. No exemplo citado, a descrição da dança e da banda são utilizadas para demonstrar o clima agitado da apresentação da dançarina em seu esforço para voltar a ser uma das principais atrações da boate. Essa atitude é descrita como contraponto à falta de ânimo apresentada pelo narrador/protagonista. De acordo com a postura de Chinaski e o mundo no qual ele vive, um show de *strip-tease* seria justamente o tipo de situação que levantaria sua moral após a sequência de empregos e mulheres perdidas, mas não é isso que acontece:

---

<sup>81</sup> Un día, caminando por las calles de San Francisco, entra en una tienda de discos. Aleatoriamente comienza a escuchar breves piezas de compositores. Se queda perplejo ante aquella música. En adelante las gramolas serán parte decisiva de su equipaje, e incluso se dará la ocasión de que alguna casera de esas que siempre creen ver a sus hijos reencarnados en los huéspedes le regale o preste el artilugio. La música se convierte en su refugio principal contra la sociedad. Aquellos autores no tenían nada que ver con los iletrados compañeros de trabajo, con las caras vulgares y hepáticas con las que se cruza por la calle. Agradeço esta tradução à Prof. Dra. Marisa Ferreira Aderaldo.

<sup>82</sup> Darlene danced over and grabbed the stage curtain. The curtain was torn and thick with dust. She grabbed it, dancing to the beat of the four man band and in the light of the pink spotlight. She began to fuck that curtain. The band rocked in rhythm. Darlene really gave it to that curtain; the band rocked and she rocked. The pink light abruptly switched to purple. The band stepped it up, played all out. She appeared to climax. Her head fell back, her mouth opened.

Darlene manipulou seus seios nus, mostrando-os para a gente, seus olhos reluziam com a plenitude do sonho, seus lábios úmidos e entreabertos. De repente, ela se voltou e balançou seu imenso rabo para nós. As contas tremularam e brilharam em um bailado louco e cintilante. O canhão de luz acompanhava a dança e os movimentos como uma espécie de sol<sup>83</sup>. O quarteto seguia botando pra quebrar. Darlene girava e girava. Ela lançou as contas para longe. Eu olhei, eles olharam. Podíamos ver os pelos de sua boceta através de sua segunda pele. A banda realmente fazia sua bunda vibrar. E eu não conseguia ficar de pau duro<sup>84</sup> (BUKOWSKI, 2007, p. 176).

Como se observa, o final da narrativa literária mostra um homem derrotado e sem perspectiva, incapaz de alcançar prazer nas coisas do seu universo. Essa imagem é reconstruída na narrativa cinematográfica, mostrando o personagem física e emocionalmente esgotado. Contudo, mais uma vez, na narrativa cinematográfica, o tom impresso pelo autor nas aventuras de Chinaski é modificado. O tom da representação cinematográfica é envolto por uma melancolia sugerida pela composição da cena, pela trilha sonora e pela narração em *voice over* que acompanha as cenas finais do filme. Esse clima é oposto ao da narrativa literária, na qual uma atmosfera de frenesi é criada para contrastar com o sentimento de total esgotamento do personagem.

A sequência final do filme é composta por dois planos narrativos montados em alternância: em um deles o foco é Chinaski e, no outro, o foco recai sobre a cena inicial do filme, como uma narrativa circular. Na hospedagem, ele se apresenta como escritor para melhorar sua imagem diante da proprietária do estabelecimento.

A primeira cena apresentada é a dona da hospedagem recebendo a correspondência de Chinaski uma vez que ele não está mais morando lá. São contos que ele enviara para revistas literárias. A câmera então mostra Chinaski andando pela rua, ao alvorecer e parando em frente a um bar de *striptease*; ele abre a carteira, conferindo quanto dinheiro ainda tem e entra no bar.

---

<sup>83</sup>Há uma ressalva a ser feita à tradução para o português de Pedro Gonzaga. A sentença “O canhão de luz acompanhava a dança e os movimentos como uma espécie de sol” perde um pouco do frenesi inspirado pela sentença no texto de partida. Na frase, “The spotlight shook and danced like the sun”, o canhão de luz, sujeito da oração, não apenas parece acompanhar a dança, mas ele próprio parece compartilhar do frenesi da apresentação, como se dançasse junto, como se mesmo sendo um objeto inanimado estivesse contagiado pela energia do show.

<sup>84</sup>Darlene fingered her naked breasts, showing them to us, her eyes filled with the dream, her lips moist and parted. Then suddenly she turned and waved her enormous behind at us. The beads leaped and flashed, went crazy, sparkled. The spotlight shook and danced like the sun. The four man band crackled and banged. Darlene spun around. She tore away the beads. I looked, they looked. We could see her cunt hairs through the flesh-colored gauze. The band really spanked her ass. And I couldn't get it up.

Figura 23 - Cena da entrada na boate. (Minuto 1:22:36)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

A câmera mostra agora, mais uma vez, a dona da hospedaria. Ela está sentada tomando café da manhã e lendo as correspondências de Chinaski que o carteiro acabara de trazer:

Figura 24 - Cena da dona da pensão lendo as cartas de Chinaski (Minuto 1:22:48)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Os contos estão dentro da lixeira ao seu lado e, com narração em *voice over* (Figura 23), o espectador tem acesso ao conteúdo da correspondência: uma carta de aceite de um dos seus contos.

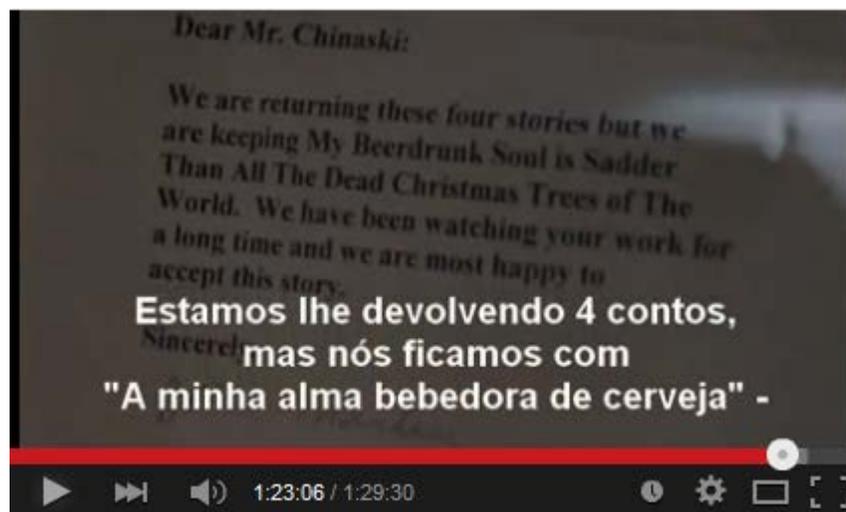
Caro Sr.Chinaski,

Estamos lhe devolvendo quatro contos, mas vamos ficar com "Minha alma bêbada é mais triste que todas as árvores de natal mortas do mundo". Observamos seu trabalho há tempos, e ficamos felizes em aceitar esse conto.

Sinceramente,

Jonh Martin, Black Sparrow Press<sup>85</sup>

Figura 25 - Cena com carta de aceite de um dos contos de Chinaski (Minuto 1:23:06)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Tal momento do filme, finalmente ser aceito como escritor e sequer tomar conhecimento disso, apenas reforça a imagem de perdedor contumaz que circunda Chinaski em toda a narrativa. Ao negar à Chinaski o conhecimento que seu conto foi aceito para publicação, o diretor opta por uma leitura trágica do livro. Sua derrota, ao enfrentar o mundo, se completa, pois

<sup>85</sup> Jonh Martin foi o editor de Bukowski durante boa parte da sua carreira, publicando seus contos, poemas e romances em sua editora, a Black Sparrow. Mais uma vez, o diretor optou por manter o jogo entre ficção e autobiografia na obra cinematográfica.

suas tentativas não lhe trouxeram o que buscava: tornar-se escritor e não ter que apelar ao subemprego para sobreviver.

Nesse momento, uma música melancólica entra e então a câmera mostra uma *stripper* andando pelo palco no início de seu show, fazendo movimentos no *pole-dance* enquanto a música toca. Seus movimentos são lentos e cadenciados, seguindo o ritmo da música. Ainda focalizando a dançarina, entra uma narração em *voice over* do poema "*roll the dice*".

se você vai tentar, vá até o  
fim  
caso contrário, nem comece.  
isso pode significar perder namoradas,  
esposas, família, trabalho,  
e talvez sua cabeça

isso pode significar ficar sem comer por 3, 4 dias  
pode significar congelar em um  
banco de praça  
pode significar cadeia  
pode significar desdém,  
zombaria  
solidão.  
solidão é a dádiva.  
todos os outros são testes de  
sua resistência, do  
quanto você realmente quer  
fazer isso  
e você fará  
apesar da rejeição e das pouca chances

e ainda assim será melhor que  
qualquer outra coisa  
que você possa imaginar

se você vai tentar,  
vá até o fim  
não há nenhum sentimento  
como esse  
você estará sozinho com os Deuses  
e as noites queimarão com  
o fogo

você guiará sua vida direto para  
a risada perfeita  
é a única boa luta

que existe<sup>86</sup> (BUKOWSKI, 1999, p.408).

Enquanto o poema é declamado em *voice over*, há um corte e a câmera mostra Chinaski sentado sozinho, na companhia apenas de um bêbado que dorme com a cabeça recostada no palco. O bar está praticamente vazio. A câmera alterna entre imagens da dançarina e *close up* em Chinaski fumando com um olhar pensativo enquanto o poema é declamado.

Figura 26 - Cena final na boate (Minuto 1:23:32)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

A utilização de poemas narrados em *voice over*, segundo o diretor, foi uma tentativa de dar mais profundidade e ressonância na maneira que o protagonista relata sua vida (GESSELSCHAFT, p.62, 2006). Ao final da dança, a dançarina deixa o palco, a câmera faz um último *close up* em Chinaski, encerrando o filme.

---

<sup>86</sup> if you're going to try, go all the/ way./ otherwise, don't even start./ this could mean losing girlfriends,/ wives, relatives, jobs and/ maybe your mind./ it could mean not eating for 3 or 4 days./ it could mean freezing on a/ park bench./ it could mean jail./ it could mean derision,/ mockery,/ isolation./ isolation is the gift,/ all the others are a test of your/ endurance, of/ how much you really want to/ do it./ and you'll do it/ despite rejection and the worst odds/ and it will be better than/ anything else/ you can imagine./ if you're going to try,/ go all the way./ there is no other feeling like/ that./ you will be alone with the gods/ and the nights will flame with/ fire./ you will ride life straight to/ perfect laughter, its/ the only good fight/ there is.

Figura 27 - Última cena na boate (Minuto 1:24:56)



Fonte: FACTÓTUM (2005)

Como podemos observar, o final da narrativa cinematográfica tenta se aproximar do clima do texto literário, entre o riso da descrição exagerada do personagem e o desamparo de sua derrota. Na passagem literária, que marca o fim do romance, a descrição caricata do show de *strip-tease* e sua crescente tensão leva o leitor a crer que algo insólito está prestes a acontecer, preparando-o para o que virá.

Esse clima, contudo, não é mostrado na narrativa cinematográfica. O jogo de câmera, a iluminação e a trilha sonora inspiram uma atmosfera decadente e um ambiente comum ao personagem (mais uma vez na rua, mais uma vez sem trabalho, mais uma vez em busca de companhia feminina). Entretanto, a melancolia que o final da narrativa cinematográfica inspira é mais forte e presente, instaurando-se de maneira contundente, pois não há o tom frenético e cômico do show de *strip-tease* que a narrativa literária oferece como contraponto ao seu desânimo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como atividade, a adaptação fílmica se repete ao longo dos tempos. Ora um romance é traduzido em ópera, uma pintura em romance e, sejam quais forem os modos semióticos envolvidos, o tradutor deverá fazer escolhas. Na tradução do romance *Factótum* (1975)<sup>87</sup> para o filme *Factotum* (2005) não é diferente, e a mudança entre meios, do escrito ao audiovisual requerem diferentes perspectivas e abordagens. As ferramentas que auxiliam as análises, sejam emprestadas da tradução literária ou do campo da imagem, têm permitido o avanço nas pesquisas que visam conhecer a relação entre modos tão distintos. Nenhuma obra é fechada ao ponto de aprisionar seu leitor ou espectador em uma compreensão exemplar, de modelo fixo; porém, ao trazer para esta reflexão uma obra de natureza autobiográfica, ou com grandes elementos autobiográficos, uma questão veio à tona no sentido de conhecer de que modo o diretor constrói sua interpretação para determinado personagem, em especial quando esse personagem é o protagonista e *alter ego* de um autor conhecido e consagrado no sistema literário.

A possibilidade de explorar a análise de ambas as obras por meio da constituição do *ethos* significou um recorte específico e metodológico, para focalizar apenas o retrato do personagem, menos em suas características físicas e mais em suas características comportamentais de visão de mundo.

O exame detalhado permitiu compreender que sendo a tradução também parte de um polissistema, está regida por normas, do sistema de chegada ou do sistema de partida (TOURY, 1995) as quais legitimam a obra junto a seus consumidores. No caso da adaptação fílmica de *Factótum*, conclui-se que houve perceptíveis mudanças de informação (CHESTERMAN, 1997), enquanto estratégia de tradução para adequar o produto traduzido ao texto de chegada: 1) O *ethos* mulherengo do personagem é modificado e um tom sentimental é atribuído as suas relações amorosas; 2) há apagamento do humor no discurso do personagem; 3) é operada uma suavização de sua postura diante das relações interpessoais e de trabalho e, por fim, 4) há uma suavização do aspecto ‘sujo’ e desleixado do personagem.

A informação extratextual de que Charles Bukowski roteirizou o filme *Barfly* (1987) e de que sua viúva colaborou com a roteirização de *Factótum* (2005) não pode ser ignorada uma vez

---

<sup>87</sup> Ano da publicação da 1ª edição do romance.

que é importante o suficiente para mostrar como funciona o sistema ou polissistema da literatura e da tradução.

Em certos contextos sócio-históricos, o conteúdo dos textos do escritor Charles Bukowski entraram em conflito com padrões morais, o que se torna uma restrição para fazer parte do sistema literário canonizado e seus consumidores. Grande parte da razão da sua não-inserção no sistema, deve-se ao retrato que ele fez de sua vida e da vida de pessoas dos setores mais marginalizados da sociedade. Sua prosa desvela os detalhes da vida cotidiana desses seres que perambulam por ruas e bares, sobrevivendo à margem do sonho americano. Seus contos e romances são fiéis a essa temática e representam a realidade em uma linguagem direta, crua e, por vezes, pornográfica, ao enfatizar mais os aspectos sexuais do que os emocionais nos relacionamentos entre seus personagens.

Uma representação visual das imagens criadas nos textos de Bukowski limitaria o público no cinema, caso aspectos de sua escrita - como a exposição debochada da sexualidade - fossem retratados, a obra cinematográfica seria classificada como pornográfica. Restringido assim seu público, a adaptação estaria condenada ao fracasso: a obra cinematográfica é um produto dispendioso para ser produzido e depende de sua aceitação pela audiência para obter o retorno financeiro de seus investidores. É importante salientar que se uma adaptação não realiza o modelo de cinema apresentado e perpetuado no meio cultural e cinematográfico, o filme corre um grande risco de não obter sucesso nas bilheterias.

Sob esta perspectiva, a obra aqui analisada mostrou um produto cujo conteúdo de caráter ligado à narrativa hollywoodiana se choca com as leis de mercado. Outra obra bukowskiana traduzida ao cinema entrou para o sistema com um orçamento de três milhões de dólares, apadrinhada por ninguém menos que Francis Ford Coppola. *Barfly* (1987), estrelada por Mickey Rourke e Faye Dunaway, diferente de *Factotum*, foi premiadíssima e contou com o roteiro do próprio autor, em cuja declaração dada em uma entrevista, manifestou-se satisfeito com a caracterização do protagonista porque Rourke teria sido mais Bukowski que ele mesmo, isto é, seu *ethos* foi enfatizado.

Em outra perspectiva, *Factotum*, foi uma produção independente, com pequeno orçamento, longe das pressões do mercado, mas, sendo obra póstuma, foi roteirizado e dirigido sem a supervisão do próprio autor. Sua viúva, Linda Lee, acompanhou e colaborou com os insights sobre o personagem, o que vem a explicar, possivelmente, a apresentação mais “adocicada” do

personagem e a alteração do *ethos* mulherengo (no filme são apenas duas companhias femininas), do aspecto mais asseado, do reduzido número de empregos problemáticos. Até o lado mais ‘andarilho’ ou itinerante foi menos enfatizado, desconsiderado na tradução, dado que no romance ele muda de cidade em cidade e no filme esta informação não aparece, pois não se faz menção ao aspecto de deslocamento de um lugar a outro, enfraquecendo assim a universalidade da crítica ao modelo de trabalho capitalista.

Portanto, o *ethos* de outsider, pode-se afirmar, se encontra na tradução fílmica, porém, sem a carga conferida pelos *leitmotifs* que caracterizam o personagem e a força da narrativa literária. É o caso do seu alcoolismo, da sua busca de se tornar escritor, da sua postura diante das relações humanas e da relação capitalista de trabalho.

Este trabalho responde, assim, as perguntas de partida formuladas inicialmente (Como se deu a construção do *ethos* do personagem principal de *Factótum* na adaptação fílmica e como a mudança de focalização ocorrida na adaptação da narrativa de Bukowski interfere nos processos de interpretação do *ethos* do personagem principal na tela) e, ao terminar, espera ter contribuído para as discussões no âmbito dos estudos fílmicos e da adaptação fílmica.

Como proposta de trabalhos futuros, seria interessante analisar e descrever os roteiros cinematográficos que tratam do mesmo personagem, Chinaski, em *Barfly* (1987) e *Factotum* (2005), uma vez que o primeiro foi roteirizado pelo próprio autor e pode gerar discussões que tratem do ponto de vista interpretativo em obras de natureza autobiográfica.

## REFERÊNCIAS

- ANDREW, D. Adaptation, 1984, p.28-37. In: NAREMORE, J. (ed). **Film adaptation**. New York: the Athlone Press, 2000.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo. Ed. Unesp/Hucitec, 1988.
- BALL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. 2. ed. Toronto: University of Toronto Incorporated Press, 1997.
- BARTHES, R.[etc all]. **A análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo. Ed Martins Fontes, 2004. Disponível em: <[http://www.ufba2011.com/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf)>. Acesso em: 18 Abril 2014.
- BAUMAN, Z. **Vida líquida**. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Zahar, 2007.
- BAZIN, A. Adaptation, or the cinema as digest. In: NAREMORE, J. (ed). **Film adaptation**. New York: the Athlone Press, 2000. p.19-27. Disponível em: <<http://filmadaptation.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/08/Bazin-Adaptation-or-Cinema-as-Digest.pdf>>
- BECKER, H. **Outsiders: estudos da sociologia do desvio**. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Zahar, 2008
- BLUNDEN, R. Faulkner, Hemingway, Mailer... and now Bukowski?!, 1978, p.160-167. In: CALONNE, D.(ed). **Sunlight here I am**. Interviews and Encounters 1963-1993/ Charles Bukowski. Sun Dog Press, 2003.
- BERARDINELLI, J. Factotum. In: **RV Reelviews.net**. 18 Ago., 2006. Disponível em <[http://www.reelviews.net/php\\_review\\_template.php?identifiser=1016](http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifiser=1016)>. Acesso em: 11 março 2014.
- BREWER, G. **Twayne's United States authors series: Charles Bukowski**. New York, 1997.
- BUKOWSKI, C. Crucifix in a death hand (poems 1963-1965), p.51-96. In: BUKOWSKI, Charles. **Burning in water, drowning in flames: selected poems 1955-1973**. New York: Ecco publishers, 1974.
- BUKOWSKI, C. **Factotum**. New York: Ecco publishers, 1975.
- BUKOWSKI, C. **Factótum**. Trad. Pedro Gonzaga. LP&M editora. 2007.
- BUKOWSKI GESSELSCHAFT. **Interview with Bent Hamer**. Disponível em: <

[http://www.bukowski-gesellschaft.de/data/jahrbuch/\\_bjuk2006\\_060-071\\_BENT-HAMER\\_interview.pdf](http://www.bukowski-gesellschaft.de/data/jahrbuch/_bjuk2006_060-071_BENT-HAMER_interview.pdf)> Acesso em: Março 2014.

BUKOWSKI, C. **Ham or Rye**. Black Sparrow. Santa Barbara, CA, 1982.

BUKOWSKI, C. **The making of Barfly**. 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gnw9nkAFUQc>>. Acesso em: Janeiro/2015.

BUKOWSKI, C. **What matters most is how well you walk through the fire**. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1999.

BUKOWSKI, C. **You get so alone at times that it just makes sense**. Santa Rosa, CA. Black Sparrow Press, 1986

CALLONE, D. S. **Critical Lives: Charles Bukowski**. London: Reaktion Books Ltd, 2012.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHÉNETIER, M. **Charles Bukowski, an interview**. In: CALONNE, D.(ed). **Sunlight here I am: interviews and encounters 1963-1993/ Charles Bukowski**. Sun Dog Press, 2003. p.125-143.

CHESTERMAN, A. **Memes of translation: the spread of ideas in translation theory**. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CORREDOR, Juan. **Charles Bukowski: retrato de un solitario**. Valencina de la Concepción, Sevilla: Ed. Renacimiento, 2014

DERUDDERE, Dominique. **Crazy Love**. 90 min. BEL, 1987.

DOUGHERTY, J. Charles Bukowski and the Outlaw Spirit, 1988. In: CALONNE, D.(ed). **Sunlight here I am: interviews and encounters 1963-1993 Charles Bukowski**. Sun Dog Press, 2003. p. 231-239.

ESTERLY, G. The Pock-marked poetry of Charles Bukowski: Notes of a dirty old mankind, 1976, In: CALONNE, D.(ed). **Sunlight here I am: interviews and encounters 1963-1993 Charles Bukowski**. Sun Dog Press, 2003. p. 144-159.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. **Poetics today**, Durham, NC, v. 11, n.1, Spring. 1990.

HAMER, B. **Factotum**. 94 min. Noruega/ França/ Estados Unidos, 2005.

FATORELLI, A.; BRUNO, F. **Límiars da imagem: tecnologia e estética na cultura**

contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2006.

FACTOTUM sem limites, filme, 2005. In: [/youtu.be/eJ0vCwy3MXM](https://youtu.be/eJ0vCwy3MXM). Publicado em 12 de out de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJ0vCwy3MXM>. Acesso em: Janeiro 2014

FERRERI, Marco. **Crônicas de um amor louco**. 107 min. ITA/EUA, 1981.

FORSTER, E.M. **Aspects of the novel**. New York: RosettaBooks, 2002.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2010.

HARRISON, R. **Against the American dream: essays on Charles Bukowski**. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1994.

HAMER, Bent. **Interview, director of Factotum**. Disponível em: [http://www.moviesonline.ca/movienews\\_9680.html](http://www.moviesonline.ca/movienews_9680.html). Acesso em: março 2014.

HOMSI, Patrícia. **Charles Bukowski: notas de um velho safado**. Pessoa, 19 set. 2014  
Disponível em: <http://totodenadie.blogspot.com.br/2014/09/bukowski-notas-de-m-velho-safado.html>

HUNTER, I.Q. **Post-classical fantasy cinema: the Lord of the Rings**. p. 154-166. In:

CARTMELL, D. e WHELEHAN, I. **The Cambridge companion to literatura on tscreen**. New York: Cambridge University Press., 2007.

JACKSON, Peter. **O senhor dos anéis: a sociedade do anel**. 178 min. USA/NZL, 2001.

JACKSON, Peter. **O senhor dos anéis: a sociedade do anel**. 178 min. USA/NZL, 2001.

JACKSON, Peter. **O senhor dos anéis: as duas torres**. 179 min. USA/NZL, 2002.

JACKSON, Peter. **O senhor dos anéis: o retorno do rei**. 201 min. USA/NZL, 2003.

JAKOBSON, R. **Linguística e Poética**. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LEJEUNE, P. "Avant-propos". In: **L'utobiographie en France**. Paris: Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, P. **Qu'est-ce que le pacte autobiographique?** 2006. Disponível em: [http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html). Acesso em: Fevereiro 2015.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG,

2008.

LIMA, C.A; ANDRADE, S.M; FREIRE, L.T.; FERREIRA, R.M. A obra de Romero Brito na propaganda sob a influência do *Pop Art*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 15., 14 jun. 2013., Mossoró/RN. **Anais...** Mossoró/RN, 2013.

LUKÁCS, G. **A Teoria do romance**. São Paulo – SP: Editora 34, 2000.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. 2. ed. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2001.

MEDEIROS, R. O cinema enquanto polissistema: a teoria do polissistema como ferramenta para análise fílmica. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 15, n.2, p.95-113., 2009.

MILLS, A. Charles Bukowski, 1989. In: CALONNE, D.(ed). **Sunlight here I am**: interviews and encounters 1963-1993/ Charles Bukowski. Sun Dog Press, 2003. p. 240-244

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix. 2004

MOORE, S. **Beerspit night and cursing**: the correspondence of Charles Bukowski and Sheri Martinelli 1960 -1967. Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 2001.

**NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS**. Washington, DC, 2014. About. Disponível em: <<http://arts.gov/about-nea>> Acesso em: 21/07/2014.

O'JOYCE, **Guillermo. Miller, Bukowski & their enemies**: essays on contemporary culture. London: Pinter and Martin Ltd, 2011.

PENN, S. **Tough guys write poetry**, 1987. In: CALONNE, D.(ed). **Sunlight here I am**: interviews and Encounters 1963-1993 Charles Bukowski. Sun Dog Press, 2003. p.211-223

RABIN, N. **Factotum**. Disponível em <<http://www.avclub.com/review/factotum-3834>>. Acesso em: 11 março 2014

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SCOTT, Ridley. **Blade Runner, o caçador de andróides**. 117 min. USA, 1982.

SCHORODER, Barbet. **Barfly**. 100 min. USA, 1987.

SCHORODER, Barbet. Making of do filme 'Barfly(1987). In: **Blog Velho Bukowski** (2003.)

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

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation, 2000.In: NAREMORE, J. (ed). **Film adaptation**. New York: the Athlone Press, 2000. p. 54-76.

TAYLOR, F.W. **Princípios da administração científica**. 8ed. São Paulo: Ed. Atlas, 1990.

TOURY, G. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, S.P: Papyrus, 1994.

WHITMAN, C. H. **Aristophanes and the comic hero**. Cambridge;Massachusetts: Havard University Press, 1964.