



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO (CEDUC)
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES (DLA)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE (PPGLI)
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE (MLI)**

PABLO EMMANUEL ARAUJO DIAS

***MULHERES INVENTADAS: UMA LEITURA DO MACHISMO ESTRUTURAL NO
ROMANCE DE CHARLES BUKOWSKI***

**CAMPINA GRANDE
2023**

PABLO EMMANUEL ARAUJO DIAS

***MULHERES INVENTADAS: UMA LEITURA DO MACHISMO ESTRUTURAL NO
ROMANCE DE CHARLES BUKOWSKI***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Literatura em Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva

**CAMPINA GRANDE
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

D541m Dias, Pablo Emmanuel Araujo.
Mulheres inventadas [manuscrito] : uma leitura do machismo estrutural no romance de Charles Bukowski / Pablo Emmanuel Araujo Dias. - 2023.
109 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Romance norte-americano. 2. Machismo estrutural. 3. Discussão de gênero. 4. Linguagem chula. I. Título

21. ed. CDD 813.085

PABLO EMMANUEL ARAUJO DIAS

**MULHERES INVENTADAS: UMA LEITURA DO MACHISMO ESTRUTURAL NO
ROMANCE DE CHARLES BUKOWSKI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Literatura em Interculturalidade.

Área de concentração: Literatura e Estudos interculturais.

Aprovada em: 22/03/2023.

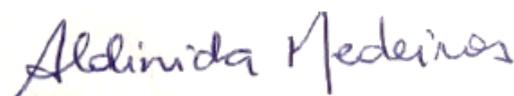
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Maria Hozanete Alves de Lima
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)



Profa. Dra. Aldinida de Medeiros Souza
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À minha filha Clarice Dias, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus a oportunidade de construir conhecimento e de me servir dele para o engrandecimento do meu ofício; à minha mãe, Maria Aparecida Araújo Dias, pelo exemplo de vida; à minha companheira, Ana Paula Santos Silva, por estar sempre ao meu lado e torcer pelo meu sucesso pessoal e profissional; e ainda por toda paciência que teve nesse processo; aliás, tanto minha mãe quanto Ana Paula tiveram uma enorme paciência comigo. Muito obrigado!

À Escola Cidadã Integral Monsenhor José Paulino, na qual deixo meu muito obrigado aos gestores André Costa, Wellington Sousa e Uelisson Jesus, bem como a todos os colegas professores e professoras.

Ao meu querido e amado Orientador, Professor Doutor Antônio de Pádua Dias da Silva, por ter confiado em mim e ter abraçado com carinho o meu Projeto de Pesquisa, do qual a presente Dissertação de Mestrado é fruto. Agradeço-lhe pela sua dedicada orientação, sempre muito atencioso, compreensivo e solícito. Ainda não conheci um homem tão humilde, bem-educado e de muito bom gosto em tudo. Admiro-lhe muitíssimo, Pádua.

Aos Docentes do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB), pela contribuição para a minha formação como pesquisador acadêmico. Em especial, às/aos Professoras/es Doutoradas/es Maria Simone Marinho Nogueira, Francisca Zuleide Duarte de Souza, Aldinida Medeiros, Antônio Carlos de Melo Magalhães, Reginaldo Oliveira Silva, Sueli Meira Liebig, Wanderlan da Silva Alves, por terem contribuído direta e indiretamente para a construção de minha pesquisa de Mestrado durante as disciplinas que cursei.

Aos meus amigos Huerto Luna, Germano Xavier, Renato Brito, Jair Tavares, Diego Sales, Morgana Ferreira, Eryson Lima, Vinício Ramos, Everton França, Jessica Morgana e Vandemberg Sá.

Aos meus colegas da turma, por tantos momentos vividos nesses meses de aulas remotas e também presenciais, pelas situações de companheirismos, de comicidade e de aprendizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da Bolsa de 12 meses, que financiou maior parte dos materiais utilizados na referida pesquisa; e que me proporcionou, também, a oportunidade de dedicação exclusiva ao Mestrado durante esse período.

Enfim, a todos que estiveram, de forma direta ou indireta, nesse momento de aprendizado.

"Às vezes encontra-se a bondade no meio do inferno."

Charles Bukowski

"É muito mais difícil destruir o impalpável do que o real."

Virgínia Woolf

RESUMO

O objetivo desta dissertação foi analisar a relação homem e mulher, sujeitos de desejo, no romance *Mulheres* (2019), do norte-americano Charles Bukowski. Partiu-se da ideia de que o enredo estrutura uma discussão de gênero, a partir de práticas sexuais e de afeto, que falaciosamente tornam homens e mulheres equânimes na relação, apesar de na leitura profunda da narrativa ter-se percebido o contrário. Este contrário foi onde exatamente recaiu o problema da pesquisa: a linguagem chula e a performance sexual do protagonista masculino, Henry Chinaski, endereçadas às diversas mulheres com quem se relaciona na narrativa, exibe um rebaixamento feminino, quando ambas as partes entram num jogo em que a palavra que funda o desejo no momento aparentemente satisfaz o casal, mas o verbo é de domínio apenas do homem. A questão de gênero é desarticulada do desejo do protagonista e analisada à luz da performance machista dele, distribuídas em capítulos distintos. No primeiro capítulo analítico, apresenta-se uma análise em que há uma predominância de práticas machistas, todavia sob a anuência das mulheres que são “inventadas” por ele. Então, a primeira tese é a de que o machismo estrutural aparentemente parece beneficiar as mulheres na questão do corpo e do desejo, mas o resultado é um rebaixamento delas. No segundo capítulo, analisamos como a linguagem usada pelo protagonista é focada em um neo-naturalismo que torna a narrativa mais próxima dos leitores por acender, nestes, fagulhas de verossimilhança, desejos. Toda a linguagem usada desfavorece as mulheres e enaltece uma visão extremista do machismo pesado, agressivo. O capítulo teórico é construído a partir de discussões em torno das masculinidades (NOLASCO, 1995; CONNEL, 2015; COURTINE, 2013), da construção de si pelas mulheres e do gozo sexual (TOURAINÉ, 2010; MUCHEMBLED, 2007), e da linguagem pornográfica ou obscena (MAINGUENEAU, 2010; ORSI & ZAVAGLIA, 2010; 2012; PRECIADO, 2017).

PALAVRAS-CHAVE: Romance Norte-Americano. Machismo estrutural. Linguagem chula. Desejo.

ABSTRACT

The objective of this dissertation was to analyze the relationship between man and woman, as subjects of desire, in the novel *Women* (2019), by the American Charles Bukowski. We start from the idea that the plot structures a discussion about gender, based on sexual and affection practices, which fallaciously make men and women equal in the relationship, although in deeper readings of that narrative we perceive the opposite. Such an opposition is exactly where the focus of this research is placed: the foul language and the sexual performance of the male protagonist, Henry Chinaski, directed at the various women he interacts with in the narrative, diminishes the female characters, when both genders enter into a game in which the words that ignite the desire seem to satisfy the couple, at least temporarily, but the final word only belongs to the man. The gender issue is detached from the protagonist's desire and analyzed in light of his misogynistic performance, separated in different chapters. In the first analytical chapter, we developed an analysis predominantly focused on misogynistic practices, even those with the consent of women who are invented by him. In this way, the first thesis is that structural misogyny apparently seems to benefit women in regard to body and desire, but the result is the women's degradation. In the second, we analyze how the language used by the protagonist is based on a neo-naturalism that moves the narrative closer to the readers by eliciting desires through sparks of verisimilitude. All the language used disfavors women and glorifies an extremist view of heavy, aggressive male chauvinism. The theoretical framework chapter is based on discussions around masculinities (NOLASCO, 1995; CONNEL, 2015; COURTINE, 2013), the construction of the self by women and their sexual enjoyment (TOURAINÉ, 2010; MUCHEMBLED, 2007), and the pornographic or obscene language (MAINGUENEAU, 2010; ORSI & ZAVAGLIA, 2010; 2012; PRECIADO, 2017).

KEYWORDS: North American Novel. Structural misogyny. Obscene language. Desire.

LISTA DE QUADROS

- QUADRO 1: Cartas pessoais endereçadas a Henry Chinaski como proposta de encontro..... 41
- QUADRO 2: relação nominal de mulheres com quem Chinaski teve envolvimento.....47
- QUADRO 3: inventário lexical usado por Chinaski para se referir a si e às relações que me com as mulheres perfiladas no romance.....73

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS EM TORNO DO MACHISMO, DO FEMINISMO, DAS RELAÇÕES DE GÊNERO E DA LINGUAGEM ERÓTICA.....	19
2.1 Aspectos de uma cultura, de performances e práticas sociais e de afeto machistas (estruturais).....	20
2.2 Mulheres, corpo de desejo e marcas de si na prática erótica e sexual	28
2.3 Linguagem de desejo: erotismo feminino ou pornografia masculina?	35
3 QUEM É PROTAGONISTA NO ROMANCE DE BUKOWSKI: AS MULHERES OU O HOMEM? – UMA LEITURA DO MACHISMO ESTRUTURAL QUE OBJETIFICA O FEMININO	41
3.1 Mulheres inventadas 1: uma reflexão sobre as cartas endereçadas ao protagonista .	42
3.2 A invenção das mulheres 2: número e perfil de mulheres das relações de Chinaski .	46
3.3 Mulheres inventadas, parte 3: a performance do gozo com elas	51
3.4 Mulheres inventadas, última parte: as personagens machistas de Chinaski	63
4 O USO DA LINGUAGEM ERÓTICO-PORNOGRÁFICA COMO ESTRATÉGIA DE SEDIMENTAÇÃO DO MACHISMO ESTRUTURAL.....	71
4.1 Elucidando o campo semântico do romance <i>Mulheres</i>: objetificação das personagens.....	73
4.2 Visão de si e da relação com elas: o campo semântico relacionado ao masculino como sujeito ativo, violento, dominador	80
4.3 A linguagem que reifica as mulheres do entorno do protagonista.....	86
4.4 Trechos esparsos da escrita que objetifica as mulheres: os sonhos do homem são os pesadelos das mulheres	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

Nos dias atuais, qualquer leitor iniciante, caso queira pesquisar sobre o assunto gênero e sexualidade, relações de poder entre homens e mulheres, lugares de mulheres, dentre outras questões relacionadas às práticas sociais e culturais que terminam determinando a construção de muitos sujeitos sociais, encontra uma vasta produção acadêmica, desde opiniões diversas em várias redes sociais a complexos tratados de gênero, feminista e sobre o masculino. Isso significa que o campo teórico, metodológico, interpretativo é bastante fértil porque as “causas” sobre as quais os estudiosos e as estudiosas se debruçam, vale salientar, ainda sentem a necessidade de investigação sistemática, devido ao fato que as mudanças provocadas por reflexões, apontamentos e discursos sobre o assunto avança a passos lentos. Reiterar, dizer de novo, analisar o mesmo em outro texto ou discurso, eis as táticas ininterruptas para problematizar os sujeitos em sociedade.

Não falamos de sociedade no geral. Destacamos as sociedades ocidentais que beberam de uma mesma fonte de construção de gênero: um lastro terreno de base patriarcal que reverbera ainda hoje, sem o ser, através de práticas sociais de manipulação e dominação de mulheres nas relações heterossexuais; da misoginia disfarçada que ainda impera em vários setores dominados pelos homens; a diminuição intelectual das mulheres como motivo para o pagamento de salários baixos, em relação aos dos homens que exercem a mesma função delas. Nas relações a dois, notamos que os homens ainda se encontram um tanto longe de assimilarem as mulheres como seu igual, porque as tem como seu adversário, seu outro a quem se toma como imagem para provocar, para dominar, para servir como ser disponível aos seus interesses.

No caso de sociedades como a norte-americana, que é o referente direto do espaço em que se movem as personagens do romance *Mulheres* (2019), de Charles Bukowski, as relações de afeto, sexo e matrimoniais, em muitos estados, à época de publicação (década de 1950) e referenciação temporal do romance, tomavam as mulheres esposas como sujeitos de segunda categoria, dependentes do homem, mesmo quando trabalhavam fora de casa, porque a chefia, o ordenamento do lar, da família eram compromisso do homem. Dessa forma, a sujeição das mulheres assemelhava-se àquela pensada por Mill (2006), quando reflete sobre os homens de sua época (não é o pensamento defendido pelo autor) incutirem na educação doméstica o fato de as mulheres serem subordinadas a eles, não terem direitos mínimos como estudar, votar, opinar, discutir em público. Mas cabia a elas o cuidado do lar, da prole, do marido, de todas as atividades extensivas ao espaço doméstico.

Aparentemente contrárias a esta lógica de manutenção de práticas sociais machistas, as relações de afeto, sexo e intimidade trazidas à tona no romance de Bukowski parecem questionar, por práticas inversas ou diferentes a essas, os papéis que homens e mulheres assumem na relação a dois, principalmente aquelas relações que envolvem Henry Chinaski, o protagonista do romance, e as suas diversas mulheres com quem mantém relacionamentos amorosos e sexuais ao longo da narrativa. Dizemos isso porque o problema da pesquisa se move nesse eixo de discussão: a relação homem e mulher estabelecida entre o protagonista e as mulheres do romance homônimo não seria de natureza machista e não de natureza equânime? A linguagem chula com a qual trata as mulheres na hora do sexo não as torna inferiores e objetivos, ao invés de iguais no jogo afetivo e sexual entre eles? Apostamos na ideia de que o machismo estrutural internalizado por Chinaski faz que ele coopte as mulheres com quem se relaciona para um machismo internalizado por elas, disfarçado sob o manto de uma igualdade de gênero no fator sexo e afeto. Essas são as questões que movem a pesquisa.

Fundamentados em teóricos que pensaram as questões de gênero de maneira aprofundada, circulando os territórios da terra para pensar essas relações, construímos nossa base teórica. Connel (2015) e Connel & Pearse (2015) estruturam a nossa discussão em torno do machismo, daquilo que seria essa ideia e prática que atinge de maneira destrutiva vários setores de muitas sociedades. Também nos apropriamos das ideias de Gutmann (2013), Lancaster (1992) e Courtine (2013) para ampliar a discussão em torno desse tema tão caro ainda para as sociedades que se veem abarrotadas de sentimentos misóginos e valorando toda e qualquer prática em torno do masculino, negando o feminino, as mulheres, ainda tornando estas cidadãs de segunda classe. No caso de Courtine (2013), é toda uma discussão em torno da história da virilidade que aprofunda as práticas de sexo e afeto que analisamos no romance de Bukowski.

Dentro desta perspectiva, e de forma mais modalizada, questionamos junto com Nolasco (1995) a manutenção da masculinidade nas práticas de sexo, afeto, trabalho e outras, porque também somos induzidos pelo psicólogo social a pensar a desvantagem que é para o homem assumir essa máscara (CUSHNIR & MARDEGAN, 2001) e se manter num pedestal de poder que mais lhe traz prejuízos do que benefícios. Daí a leitura de que Chinaski compartilha com as suas mulheres um *modus operandi* de manter as relações de afeto e sexo aparentemente na base da igualdade, porque a estrutura profunda de suas práticas é contrária às relações equânimes de gênero. Ele performa (BUTLER, 1992) uma prática bastante machista, e o/a leitor/a percebe que as mulheres com quem ele se envolve entram em um jogo afetivo-amoroso também aparentemente transformando a relação (GIDDENS, 1993), jogando o jogo do desejo

e do sexo aparentemente sem perda ou diminuição de si: encaram a relação de sexo com naturalidade porque o jogo linguístico e os gestos demonstrados pelo homem da relação correspondem ao desejo delas (segundo a voz do narrador-protagonista), satisfazem-na dentro daquela prática que, de acordo com a nossa leitura, é interpretada como de subalternidade ou submissão ao homem.

Defendemos a tese de que o encontro dos gêneros na cena sexual é para a potencialização do machismo de ambos nesses contextos, sem o encontro dos gêneros para uma possível equalização de práticas afetivas e amorosas entre homens e mulheres, como diriam Muraro & Boff (2002). Apoiamo-nos, teoricamente, em estudiosos e/ou teóricos que refletiram sobre como o pensamento machista posto em prática fez das mulheres o outro submisso dos homens e como elas poderiam encontrar em seus próprios corpos motivos para superarem essa fase, apesar das lutas não serem, ainda hoje, pacíficas e com saldos vantajosos para elas. Partimos das ideias iniciais de Beauvoir (1980), quando aponta para a construção da mulher e não para a essência delas, como queriam os estudos dominados por homens que defendiam nelas uma natureza menor, inferior. Mesmo não negando o biológico, Beauvoir (1980) vai longe ao apontar que o fator biológico é apenas o início da jornada do ser: a construção em vida é o que vai determinar mulheres e homens assumindo lugares e falas.

Nessa mesma perspectiva, Touraine (2010) desenvolve pesquisa com mulheres em diferentes condições e de diferentes lugares do mundo para afirmar que é a sexualidade, o corpo que vai libertar as mulheres delas mesmas e dos mecanismos de subalternação impostos a elas pelos homens. A tomada de consciência para a construção de si (ideia já defendida por Simone de Beauvoir em 1949) toma como ponto de partida e de chegada o corpo. Então, se assim elas entendem, como bem veremos em relação às mulheres de Henry Chinaski, o gozo feminino (MUCHEMBLED, 2007) se torna importante fator na construção de um sujeito aprisionado em seus desejos e em seu corpo ao longo de vários milênios. Se o protagonista de *Mulheres* (2019) é um machista inveterado por praticar aquilo que nas discursividades masculinas soa como empoderamento, as mulheres com quem se relaciona se aproveitam da situação, constroem a si mesmas? Haveria uma relação de dissimulação, como Ribeiro (2016) defendeu em tese de doutoramento? Ou elas são peças de jogo macabro dele que as mostra revestidas de poder equânime e se realizando na relação masculino e feminino, aderindo ao jogo linguístico usado na hora do sexo, sentindo-se mulheres de desejo tocadas por um homem que sabe fazê-las alcançar o gozo físico?

Não é que haja no romance de Bukowski uma linha discursiva em que seja encontrada a dissimulação. Mas o que vemos é, por um lado, uma discursividade em torno da autonomia

corporal engendradora, sim, sob aspectos machistas, cuja dinâmica interfere diretamente na posição sujeito das mulheres em suas relações com o protagonista, isso porque o campo político sobre o qual falamos se centra no vocabulário, no uso do léxico do desejo para dar cabo aos intercursos sexuais mantidos pelo protagonista e suas várias personagens mulheres que desfilam por todo o romance. O jogo verbal e a “pegada” de Chinaski tornam as mulheres satisfeitas fisicamente, o que nos faz pensá-las à luz da ideia de “terceira mulher”, de Lipovetsky (2000), quando aborda as três mulheres históricas: a primeira, depreciada (pecadora); a segunda, enaltecida (nas artes); e a terceira, indeterminada (dona de si, governante de seu corpo). Todavia, essa possibilidade interpretativa só é possível se jogarmos o jogo do narrador: que falaciosamente nos induz a pensar assim, sem o ser.

Essa terceira mulher é a que se auto inventa, a que se constrói, a que estabelece regras para o seu corpo à revelia dos homens, porque nas duas versões anteriores (a depreciada e a inventada), foram os homens quem as inventaram e lançaram sobre elas regras próprias para favorecer o reduto masculino. É bastante difícil ler *Mulheres* e acreditar na voz do narrador que insiste que suas mulheres podem ser essa terceira. Por isso é meio ambivalente ler o romance *Mulheres* (2019), escrito por um homem, sem questionar o lugar das mulheres nessa escrita masculina. Isso corrobora a ideia de Schneider (2006), quando levanta questões sobre “quem fala como mulher na literatura de mulheres”. Isso porque a pesquisadora percebe que muitas vezes há vozes de mulheres que tipificam mulheres na literatura aderindo ou gravitando em torno de orientações de cunho machista, desfavorecendo as mulheres, sem reflexões aprofundadas. Essa mesma preocupação, de modo diferente, aparece em Xavier (2007), quando faz um levantamento do corpo feminino na literatura brasileira escrita por mulheres e conclui que várias escritoras expõem personagens mulheres presas a ideias de base patriarcal, machista, subalterna, dentro daquela visão que já havia sido detonada por Mill (2006).

Se pensarmos nas “voltas do feminino”, que transita entre Evas, Marias e Liliths, de acordo com Paiva (1990), é de se concluir que a condição de mulher, no tempo, varia, conforme a política sexual e de gênero de cada época. O que Touraine (2010) e Lipovetsky (2000) apontam é a possibilidade de construção do sujeito mulher por elas próprias, a partir do corpo, quando incorporam à auto reflexão os domínios de seu corpo, de sua sexualidade e de seu sexo como elementos cruciais para a estruturação de um sujeito de si que se governa, que apesar das rivalidades ou dicotomias de gênero ainda existentes no contexto social, crescem como sujeito para estabelecer diálogos entre o masculino e o feminino para um encontro das diferenças cujo vetor central é o tratamento igual.

A hipótese de pesquisa com a qual trabalhamos é a de que o romance em discussão é versátil no aspecto semântico de sua interpretação. Inicialmente, o título *Mulheres* remete o/a leitor/a a uma visão protagonizada por mulheres, isto é, é como se o enredo caminhasse para uma defesa em favor das mulheres, porque são várias delas orbitando em torno do protagonista e, majoritariamente, se alimentam no campo do desejo e do sexo da relação estabelecida com esse homem. Todavia, visto sob outra perspectiva, mas próxima desta, o homem que toma o centro da narrativa – e cujas mulheres é que estão no seu entorno, orbitando feito satélites que giram na órbita do “deus/rei sol” – se assume como machista em suas práticas, e estas são assimiladas ou encampadas pelas mulheres.

Daí surge a ambivalência temática: o *modus operandi* de o protagonista se relacionar com as mulheres entra nas práticas machistas e misóginas ou ele satisfaz as mulheres naquilo que, sob uma visão feminista, seria o que elas queriam e, dessa forma, ambos os sujeitos se satisfazem? Quando vamos para a questão numérica, várias mulheres (são 24 ao todo, durante a narrativa, com quem ele estabelece contato íntimo) em torno de um único homem, o saldo semântico é o de que a visão machista estrutural é a dominante. Mas não há como negar a consciência que as personagens têm em manter relações de sexo e afeto com ele, seguindo as regras do jogo estabelecido por ele, falaciosamente querendo dar a entender que é estabelecido por ambos. Jogo, vale dizer, que se constrói na hora, que não é previamente planejado.

O objetivo da dissertação, então, é analisar os mecanismos pelos quais as mulheres em suas relações com o protagonista não se constroem como sujeitos de si, apesar de entrarem num jogo erótico em que a palavra e o gesto, quase sempre pornográficos, são os elementos básicos para o desenvolvimento do apetite sexual e para chegar ao orgasmo. Dizemos isso porque as mulheres com quem o protagonista se envolve, todas oriundas de relacionamentos afetivos anteriores mal resolvidos, como Lydia, não tinham encontrado o prazer sexual mais pleno em seus relacionamentos maritais de origem, obtendo na relação de infidelidade com Chinaski um encontro com o tipo de corpo, gesto e palavras de que careciam todo o seu corpo para atingir o gozo sexual e passarem a viver uma vida organizada em torno da satisfação pessoal. Os gestos considerados machistas e diminuidores das mulheres – como a dominação sexual, o uso do corpo delas por palavras (chulas), gestos (obscenos, pegadas violentas, delírios de cuspir no outro) – funcionam, na relação entre eles, como uma dinâmica de retroalimentação do querer e do desejo, apesar da cena erótica¹ e do verbo ser de domínio do homem. Elas estão conscientes

¹ O que chamamos, ao longo da dissertação, de *cena erótica* ou *pornográfica* é o cenário, contexto situacional em que o protagonista se encontra com a mulher para poder haver, naquele momento, todo um direcionamento de ambos para o ato sexual.

disso tudo e numa leitura superficial parecem se apropriar desse *modus operandi* de Chinaski para se realizarem enquanto mulheres.

De acordo com os estudos de Orsi (2011) e Orsi & Zavaglia (2010; 2012), a linguagem erótica e pornográfica é uma substituição da linguagem oficial para atender aos reclames da cena erótica e sexual, que dispensa o formalismo linguístico e naturaliza os gestos de afeto e sexo, a partir dessa linguagem naturalizada nos contornos da cena citada. Nesse sentido, muitos são os tabus quanto ao uso dos termos que remetem diretamente tanto aos órgãos sexuais quanto aos sentidos de gozo e de prazer, de sedução e de preparação para o gesto sexual. Assim, aliado aos estigmas sobre dominação masculina e submissão feminina, é ponto de investigação na pesquisa o modo como o protagonista processa, junta às mulheres com quem se relaciona, a linguagem do desejo como não tabu, como naturalizada. O caminho encontrado para problematizar esse aspecto do romance é pensar o discurso pornográfico (MAINGUENEAU, 2010)

No primeiro capítulo, à luz dos teóricos já apontados nesta Introdução, e considerando outros referenciais e conceitos que expandem o tema, trabalhamos os conceitos de machismo estrutural, corpo de desejo feminino e linguagem erótica, termos que, aprofundados, dão sustentação à hipótese de leitura que levantamos e defendemos: a de que o comportamento das mulheres de Henry Chinaski, em suas práticas afetivas e sexuais com ele, longe de se construírem como sujeitos de si, se submetem aos ditames masculinos de apassivação e de inferiorização delas, não se tornando protagonistas dos seus corpos, dos seus desejos, e encontram no corpo e na linguagem desse protagonista o *feeling* necessário para se sentirem arrebatadas pelo desejo, pelo sexo, por uma sensação de vida e de corpo em funcionamento. Problematizamos o fato de a linguagem, ao ser quase apenas de domínio dele, configurar, de forma direta, uma dominação masculina, à luz de Bordieu (2002) e de outros que sugerem essa visão.

O segundo, primeiro capítulo analítico, é dedicado a uma leitura e análise do romance a partir da noção de práticas de afeto e sexo masculino e feminino, de modo que direcionamos a nossa interpretação do romance para o distanciamento do equilíbrio dos gêneros, para o encontro do homem com a mulher para o campo do sexo, da dominação consciente, da submissão estabelecida, porque ambos os corpos – o de Chinaski com várias mulheres em tempos distintos – entram no mesmo jogo sedutor para se sentirem e performarem sujeitos de desejo. Evidente que pela ambivalência narrativa, essa leitura não se calcifica plenamente de maneira equivalente, porque há a supervalorização masculina. Há marcas de dominação e de machismo nessa mesma prática de querer falaciosamente equalizar o masculino e o feminino.

Discutimos como os papéis de gênero são definidos no romance, considerando o contexto social norte-americano a que a narrativa faz menção, para termos mais clareza quanto às práticas de relacionamentos e suas implicações: as noções de liberdade e de subalternação podem nos ajudar a encontrar o sentido da narrativa que é narrador por um homem machista e coloca em evidência no título do romance as suas *Mulheres*, ao mesmo tempo em que todas elas giram em torno dele. Discutiremos esse jogo discursivo no romance.

O terceiro capítulo tem como foco a leitura e análise da linguagem usada ao longo da narrativa, buscando encontrar sentidos para o uso da linguagem erótica, chula, nos momentos em que a cena sexual se instaura, apesar de, numa leitura ingênua, não se querer ver prejuízo algum para as mulheres das relações do protagonista (apesar de só haver prejuízo para elas). Se o palavrão, a linguagem chula com a qual o protagonista se endereça às mulheres do romance faz parte da cena erótica e sexual, funcionaria ali, se fosse verdade, como uma espécie de dispositivo erótico para alavancar e destravar os mecanismos de defesa e de timidez da situação, tornando ambos os corpos livres de forma que as mulheres dessas relações se sentissem plenamente satisfeitas pelo modo como são conduzidas na relação de intimidade. Todavia, pela ambivalência narrativa, vemos que o chulo é praticamente de uso do homem em relação às mulheres, o que configuraria uma relação linguística hierárquica que torna a mulher menor cultural e socialmente. Vejamos como tudo isso se desenvolve no romance *Mulheres* (2019), de Charles Bukowski.

2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS EM TORNO DO MACHISMO, DO FEMINISMO, DAS RELAÇÕES DE GÊNERO E DA LINGUAGEM ERÓTICA

Historicamente, as relações domésticas, de amor e afeto, sociais e culturais que relacionam homens e mulheres sempre estiveram em uma balança desequilibrada, para usar essa metáfora ou imagem ilustrativa. Isso porque no jogo de poder, os homens sempre estiveram à frente, assumindo o lugar de guerreiro, andarilho, conquistador, dominador. A imagem do provedor, de herança patriarcal (XAVIER, 1998), ainda persiste no imaginário de muitos homens e mulheres que circulam socialmente pelo mundo de hoje, apesar de toda uma aversão prática e discursiva em torno do modelo de sociedade que por milênios sustentou as culturas, as estruturas políticas, econômicas, de produção em todo o mundo ocidental.

Como saldo devedor desse modelo um tanto devastador para os gêneros, ainda hoje sofremos resquícios desse regime. Uma delas é através das práticas de agressão e violência contra mulheres, por seus companheiros, que desafiam as mentes ainda apequenadas por se construírem no trabalho, nas vias públicas, no interior do lar como pessoa que progride, que se movimenta, que não se conforma em ser dependente de outrem e que vai à luta pelo tratamento igual. Diante de mulheres que se assumem assim, os homens apequenados na relação – é assim que se vêem – e dominados por sentimentos de ciúmes e, muitas vezes, inveja pela não admissão de terem como companheiras mulheres de destaque em relação a eles, parecem “descontar” a sua projeção negativa nelas, agredindo-as verbal ou fisicamente, cometendo feminicídio ou atitudes de diminuição do outro.

Outra prática também devedora do regime patriarcal e machista é aquilo que foi apontado por Nolasco (1995) como desvantajoso para os homens “machos”: alimentar um regime, ainda que pessoal, de prática social machista, provedora, virilicêntrica fragiliza o homem em suas bases, porque não são todos que conseguem alcançar esse patamar e, mesmo aqueles que o conseguem, terminam apresentando sintomas de não felicidade, de *déficit* em sua vida como um todo. Ser o único provedor, vigiar e punir (FOUCAULT, 1987) o comportamento da mulher,² trabalhar o dia todo fora de casa, não participar da educação e do crescimento dos filhos no dia a dia, ou mesmo o fato de ser estéril e não poder apresentar filhos biológicos à

² Evidente que o tópico aqui são as relações de gênero tecidas entre homens e mulheres. Mas práticas de pensamentos e ideologia machista são encontradas e percebidas em diversos tipos de uniões, desde a heterossexual e binária centrada no homem e mulher, àquelas orientadas para homem e homem, mulher e mulher, transhomem e transmulher, dentre as diversas práticas de experiência das relações de gênero ou fora da curva dos gêneros, porque as pessoas não se identificam, com o modelo binário. De uma forma ou de outra, práticas de vigilância e de punição, nesse caso, independe da base heterossexual.

comunidade em que se insere, tudo isso denota um aspecto constrangedor, massacrante, muitas vezes não reivindicado por homens que sabem a árdua tarefa que é se manter no topo da dominação humana.

Nesse sentido, seja com as práticas de violência contra as mulheres ou com os sintomas de um regime que mais desfavorece do que é vantagem para os homens, é preciso investigar como se dão as relações de gênero no romance *Mulheres* (2019), de Charles Bukowski, para refletir sobre os papéis que caminham fora da perspectiva de equalização ou tratamento igual dado ao outro, no aspecto sexual e afetivo, sobretudo quando a linguagem de um dos pares (o masculino) se mostra saturada de pornografia e de tratamento dado ao outro com um inventário linguístico que, numa primeira leitura, tende a depreciar o outro (a mulher) e fortalecer a si mesmo. Torna-se fator de grande importância aparar as arestas dessa discussão e verificar com acuidade o fato de a linguagem usada pelo protagonista ser entendida unicamente como meio de dominação e de submissão da mulher que com ele se relaciona, porque elas, não apenas uma, entram no jogo erótico e admitem a “verborragia erótica” ou o tratamento dado a elas com expressões que, fora do contexto do romance, ditas apenas e diretamente às mulheres, também caracterizam uma cena de inferiorização.

Essa cena já foi estudada por outras pessoas, sobretudo, quando interpretam as cenas do *funk* carioca não apenas em performances coreográficas, mas também as letras de músicas que apontam para uma convivência feminina com o tratamento dado a elas a partir de imagens que, lidas numa primeira leitura, remetem a um universo linguístico de inferiorização, como foi o caso do tratamento dado a elas como “cachorras” na letra “Só as cachorras”, lá da década de 1990 (NECKEL, 2002). Ser tratada como cachorra, em nosso contexto, constitui algo menor, abjeto. Isso visto de ou por fora da cena. De dentro dela, parece fazer parte do *mettièr* o vocábulo endereçado a elas: cachorra não é pejorativo como “vaca”, “piranha”. Estes dois últimos acontecem em cenas de agressão e/ou violência física e verbal contra as mulheres, procurando diminuí-las enquanto pessoa, porque, no dizer de vários estudiosos e estudiosas, como Goellner (2003), “o corpo é também o que dele se diz e aqui estou a afirmar que o corpo é construído, também, pela linguagem [...], ou seja, ela cria o existente [...] com o poder de nomeá-lo, classifica-lo...”.

Ser “cachorra” (em outros casos, é a “gatinha”), no contexto do *funk*, faz parte da cultura do estilo em que as performances são trabalhadas dentro de uma lógica do imaginário coletivo que alimenta determinadas posições masculinas e femininas. Para os estudiosos do *funk*, por exemplo, o glamour, a beleza e a sedução das meninas do baile são marcas incorporadas para que a performance seja completa. Ser e receber o tratamento de “cachorra”

não soa negativo porque atende a todo um *script* de vivência do gênero musical que ultrapassa os limites da música e adentra um estilo de vida. Para os olhares de fora, principalmente das pessoas mais conservadoras e presas aos estudos binários da linguagem, parece ser possível ver apenas a sobreposição do masculino em relação ao feminino, esquecendo de uma máxima bakhtiniana que afirma que o contexto de uma palavra deve ser visto e determinado pelo contexto ou pelo seu entorno.

Entender o romance de Bukowski *Mulheres* (2019) implica, inicialmente, uma leitura sistemática sobre como funciona a dinâmica de gênero nele internalizada ou construída por uma voz masculina, de um escritor já maduro (tanto o narrador quanto o escritor, à época de publicação, tinham aspectos em comum quanto à idade, profissão, práticas sociais e comportamentos) que se relaciona constantemente com mulheres, construindo para si uma imagem de “garanhão”, macho viril e desproporcionalmente superior aos ex-homens das suas mulheres, além de construir falas machistas para elas, fato que poderia fazer o leitor hesitar entre uma visão machista de mulher (porque elas reiteram uma ideologia unilateral de prestígio do masculino) ou uma visão feminista de mulher (porque elas também tomam para si as rédeas das situações, principalmente do exercício do corpo, e se assumem donas de si, donas da situação, empoderadas no sentido de garantirem para si a felicidade pelo sexo). O que seria, então, nessa lógica do romance bukowskiano, machismo, feminismo, igualdade de gênero e linguagem erótica?

A tese levantada durante todo o nosso estudo é o de que o narrador inventa para si as mulheres que faz transitar, circular pelos fatos narrados; inventa mulheres para desejá-lo, para falarem positivamente sobre ele, enaltecendo-o, colocando-o em uma posição de maior prestígio frente aos homens das mulheres com quem se envolve e frente às mulheres que são tomadas como suas presas. A ideia de mulheres empoderadas, durante a análise, cai por terra diante de toda uma estratégia de domínio do outro que esse protagonista pensa para os gêneros.

2.1 Aspectos de uma cultura, de performances e práticas sociais e de afeto machistas (estruturais)

De posse da ideia que em *Mulheres* (2019), de Bukowski, há uma performance afetiva e sexual do protagonista que se funda num comportamento machista, passaremos a discorrer, de forma teórica, sobre bases que sustentam essa visão de mundo e de sujeitos em sociedades e/ou comunidades cuja orientação de comportamentos e práticas sobre afetos e sexo estiveram

ligadas a uma visão global firmada no privilégio dos homens em detrimento das mulheres. Refletiremos sobre toda uma visão de sociedade que se materializava em práticas sociais e manutenção da cultura em que os homens foram superiores às mulheres e estas, no seu desenvolvimento social, estiveram sempre em posições subalternas, submissas e inferiores a eles.

A ideia que defendemos nesta dissertação não é a de sustentar essa ideologia, pelo contrário, é a de refletir sobre essas práticas, de maneira teórica, entender porque elas fazem parte do repertório criativo de Charles Bukowski em *Mulheres* (2019), e estabelecer uma crítica ao romance, tendo como ponto de chegada (ou de partida, a depender do ponto de vista) o tempo de hoje, quando lemos a narrativa em um momento crítico de altos discursos de empoderamento feminino (JOICE, 2018), de tratamento igual entre os gêneros e sexos, do relaxamento do masculino na sociedade capitalista (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003), fato que faz Nolasco (1995) construir toda uma discursividade em torno do mito e da desconstrução do masculino, o que investigaremos no romance para entender a performatividade de gênero do protagonista homem diante de seus relacionamentos com as mulheres que desfilam ao longo da narrativa.

Comumente, o machismo sustenta suas bases de existência e manutenção através de imagens, práticas e discursos em torno da agressividade, do domínio, da submissão ao outro. Quem vive em situações contextuais dessa natureza sempre afirma ou reitera o perfil machista posto pelos/as estudiosos/as, entendendo o machismo como:

Um preconceito que exerce uma função social de dominação dos homens sobre as mulheres, inferiorizando-as com a finalidade de controlar comportamentos e subjugar sua existência [...] funda-se nas relações sociais e estruturais de opressão-exploração-dominação que organiza a sociedade (COMISSÃO DE ÉTICA E DIREITOS HUMANOS³, 2019, p. 7)

De fato, pelo exposto, essa é a definição que melhor atende os comportamentos e práticas de homens que são interpretados dentro deste perfil. As sociedades de base patriarcal herdaram essa visão, que progride de formas diversas, à medida que as tecnologias avançam (há machismos em vários suportes, em diferentes linguagens que atingem as mulheres de várias formas) e os meios de produção se desenvolvem (o machismo ainda é uma tônica nas relações de trabalho, mesmo quando leis existem para coibir certas práticas, há as pessoas que burlam o sistema e praticam o machismo de toda forma nesses lugares). Isso porque a CEDH entende que, como todas as pessoas que estudam o fenômeno, “o machismo é, essencialmente, uma

³ A partir deste ponto, se houver alguma referência à Comissão de Ética e Direitos Humanos, será referenciada de modo abreviado: CEDH.

expressão do patriarcado que se materializa nas relações interpessoais para perpetuar relações de dominação e poder via inferiorização, submissão e apropriação das mulheres” (p. 10).

Essa via de materialização machista não é tanto a encontrada no romance considerado aqui como corpo de leitura. Evidente que para falar das relações viris recorrentes na narrativa devemos partir dessa imagem maior que é a que abriga as relações viris. A virilidade é outro aspecto do machismo, sobre o qual falaremos mais adiante. Por ora, é preciso entender que apesar de não estar diretamente presente na linearidade narrativa, subjacente a ela pode ser que essa discursividade encontre apoio que apenas um olhar mais atento, mais investigativo seria capaz de identificar, trazer à tona, analisar e refletir sobre o modo como essa prática está contida no texto considerado.

Isso faz sentido porque pensar a escrita literária implica pensar as suas dubiedades, ambiguidades, ambivalências. Nem sempre uma mesma imagem pode ter uma única significação. Em se tratando de linguagem criativa, escrita criativa, narrativa romanesca, é preciso estar atento aos detalhes, às escolhas vocabulares, aos modos de falar da voz que narra. Nesse sentido, de imediato, conforme veremos no primeiro capítulo analítico, Henry Chinaski, protagonista do romance, é um sujeito machista nos termos aqui discutidos, apesar de “reformulado” como estratégia de mascaramento dessa prática que hoje, mais do que lá, quando o romance foi publicado, provoca reações negativas no corpo social.

O machismo como prática que desequilibra as relações de gênero precisa ser combatido continuamente para que, sistematicamente, possamos vislumbrar pessoas se construindo sem que esse fantasma ou espectro esteja mais presente no corpo social. As relações de trabalho, maritais, sexuais e de diálogo com os outros são profunda e negativamente afetadas quando o machismo está incorporado por uma das pessoas envolvidas. Por “ser definido como um sistema de representações simbólicas, que mistifica as relações de exploração, dominação, de sujeição entre o homem e a mulher” (DRUMONT, 1980, p. 81), termina sendo “aceito por todos e mediado pela liderança masculina” (p. 81), na visão da mesma estudiosa.

A ideia que defendemos é a de que, no caso em específico – na leitura do romance citado – possamos investigar com profundidade como o discurso romanesco, em suas entrelinhas ou estrutura profunda, é capaz de querer lograr êxito apontando no título uma significação que pode(ria) ser favorável às mulheres (a partir do título homônimo), apontar para práticas sub-reptícias de um favoritismo ao campo e às demandas das mulheres, como o protagonista assim o faz, mas, na verdade, estampa uma versão machista de autocontrole, de controle do outro, mesmo quando é dado ao outro, no caso, às mulheres, o poder de também se expressarem (falácia discursiva usada por ele para ludibriar o leitor). A expressão ou diálogo

das mulheres relacionadas aos afetos e sexo com Chinaski se dá numa forma de reiteração do machismo proposto por ele. Elas reproduzem as práticas machistas internalizadas, e o narrador, o próprio protagonista, elabora sua visão de mundo junto às mulheres com quem se relaciona como se elas fossem empoderadas, autônomas, independentes.

Na verdade, o são. Desde o início apontamos para essa possibilidade, mas de acordo com a versão do narrador. Todavia, o que queremos deixar claro é que as versões feministas das mulheres investigadas ao longo da narrativa, como quer o narrador, são dispostas ou perfiladas como autônomas, donas de si, dos seus corpos, dos seus destinos, conscientes, mas, ao mesmo tempo, e esse é o ponto mais importante da discussão, reproduzem dizeres e fazeres de favorecimento do prestígio masculino, tornando-se menores na relação, conforme veremos. Um dos exemplos que podemos adiantar, sem entrar no mérito da análise, mas que pode ilustrar o que estamos dizendo é o fato de as mulheres com quem Chinaski se relaciona serem cooptadas pelo machismo estrutural para considerarem o corpo do homem como posse, objeto de pertença ou propriedade sua, a ponto de irem reivindicá-lo quando o protagonista está com outra mulher. Dessa forma, fica claro que a lógica machista como sistema dominante de discurso, linguagem e prática ainda subjaz no romance, mesmo quando essas mulheres, especialmente a personagem Lydíia, se rebaixam na busca do homem acreditando estar agindo dessa forma porque são empoderadas, autônomas. Na visão de Drumont:

O machismo pode ser genericamente considerado como um ideal a ser atingido por todos os homens e acatado e ou invejado pelas mulheres. O machismo constitui, portanto, um sistema de representações-dominância que utiliza o argumento do sexo, mistificando assim as relações entre os homens e as mulheres, reduzindo-os a sexos hierarquizados, divididos em polo dominante e polo dominado que se confirmam mutuamente numa situação de objetos. (DRUMONT, 1980, p. 82)

O que se entende, hoje, por machismo estrutural diz respeito a um modo específico de manter um *status quo* quanto a práticas de relacionamentos entre homens e mulheres, sejam essas práticas recorrentes e visivelmente percebidas nas relações de trabalho (trabalhos pesados e intelectuais para os homens), nas relações amorosas (os homens tomam a iniciativa e estão sempre por cima), nas piadas (as mulheres são sempre tomadas como inferiores), em determinadas atividades domésticas (há aquilo que é pertinente para o homem e para a mulher) e escolares (brincadeiras alimentadas pela escola divisam as que são masculinas das femininas, ainda), nas competições de força física (as mulheres ficam sempre com esportes que exigem menos potencial físico) ou intelectual (o estruturalismo machista coloca as mulheres com desempenho menor do que os homens). Na verdade, trata-se de uma visão de mundo em que

mesmo quando é anunciada a necessidade de contrariar essa norma, muitas vezes nos pegamos sendo reprodutores dela, de forma inconsciente, porque estruturalmente o machismo se mantém vivo como uma dinâmica social.

Entende-se que essa visão de mundo não é algo verificável em leis ou normas que rejam o social. Trata-se de práticas sociais, culturais, religiosas, dentre outras, mantidas, manifestadas em discursos, muitas vezes embutidas em uma discursividade aparentemente neutra, como a que percebemos em relação às mulheres com quem Chinaski se relaciona (ele quer que acreditemos na palavra dele, sem desconfiar). O machismo, para Lancaster (1992, p. 19), “é resiliente não apenas porque constitui uma forma de ‘consciência’; não é uma ‘ideologia’ no sentido clássico do conceito, *mas um campo de relações produtivas*”. É dessa forma, como campo de relações produtivas, que aqui e ali encontramos marcas profundas desse modo de enxergar o mundo e de interpretar as pessoas com o favoritismo para o masculino viril e heterossexual.

O tema da virilidade parece ser, na visão de Gutman (2013), a grande vedete que coroa essa prática socialmente estrutural. A virilidade associada à figura da força física domina essas relações a ponto de, não apenas na língua inglesa, mas a espanhola e mexicana, por exemplo, assim como na brasileira e demais outras culturas, obviamente, cunharam expressões que desqualificam os homens que não chegam ao topo do machismo, que não conseguem potencialmente se mostrar como dominadores, mandões, viris o suficiente para tomarem atitudes. Neste caso, inversamente e, sobretudo, pela ausência de virilidade e de agressividade, se tornam motivo de chacota para os demais homens e mulheres. Para Gutman (2013, p. 81), os termos comumente usados para essas relações contrárias são “*henpecked* (dominado pela mulher) na língua inglesa (*mandilón* em espanhol do México). A versão vulgar de *henpecked* é *pussy-whipped*. Observemos que a lógica de leitura de sujeitos em sociedades machista é a do homem submeter a mulher com quem se relaciona e depreciar as demais. Isso não causa, aparentemente, desconforto porque faz parte da estrutura da qual falamos. Quando o contrário ocorre, a mulher submete o homem, faz dele um ser passivo e dominado, ligeiramente ele é visto tanto por homens quanto por mulheres como um indivíduo menor. Isso é machismo estrutural e inverso de papel socialmente aceito para os gêneros binários.⁴

⁴ É bom ter em mente que, nesse caso específico, tanto homens quanto mulheres interpretam o homem “mandado” como fraco, às vezes como covarde, ser força, dominado. Assim, seria de esperar que, em uma sociedade onde as mulheres são frequentemente submetidas aos e pelos homens, deveria ou poderia haver uma solidariedade delas em relação a eles. Mas a lógica que rege essa construção imaginária é tão forte que evidencia as mulheres, ou muitas delas, considerando esse tipo de homem como inapropriado para elas.

Ao investigar o machismo na América latina, Stevens (1973) entende que se trata de uma espécie de “culto à virilidade [...] as características principais desse culto são agressividade exagerada e intransigência nos relacionamentos interpessoais entre homens, arrogância e agressividade sexual nos relacionamentos entre homens e mulheres” (p. 90). Observa-se, dessa forma, que as relações não são emparelhadas, quando o gênero é diferente: a relação machista na equação homem-homem difere da equação homem-mulher, apesar de, em uma análise mais profunda, entendermos que, seja em uma ou outra relação, o nível de agressividade é o mesmo, diferindo unicamente quanto ao fator sexo, porque nessa lógica viril não se admite um homem mantendo interesse afetivo e sexual em outro. E se houver, a relação homem hetero-homem gay funciona na mesma lógica da equação homem-mulher. Isso porque às pessoas masculinas cuja orientação sexual é direcionada para o mesmo sexo são lidas na chave de leitura feminina, logo, não são viris, mas feminis, então a arrogância e a agressividade sexual se mantêm.

Essa visão ou versão do homem comandado pela mulher e, como consequência moral, com perfil ou imagem de um homem derrotado (a ideia mesmo é a da guerra dos sexos), é importante de ser observada porque tanto o protagonista do romance em análise quanto homens da vida real esbarram nessa situação e tem a sua macheza e virilidade destronadas. Comumente, quando homens recebem ordens de mulheres, a sua virilidade é, para si e para todos os outros com quem dialoga ou convive, amortecida, cedendo lugar a um comportamento feminil ou se aproximando daquilo que cultural e socialmente vem a ser colocado como práticas de mulheres. Homens assim refeitos tomam para si as tarefas domésticas, o cuidado das crianças, a obediência à mulher. Nessa lógica, não dialogam, não opinam, apenas servem e obedecem. Na cama, o seu desejo só é satisfeito quando o desejo da mulher se coloca em primeiro plano.

Em *Mulheres* (2019), Bukowski instiga esse tema quando põe em cena o protagonista, em alguns momentos, sendo comandado por Lydia (na perspectiva dele, que quer que acreditemos que suas mulheres ganham voz no romance). Observaremos, nos capítulos seguintes, que o domínio da mulher (Lydia) sobre o homem (Chinaski) funciona até certo momento da situação comunicativa em que estão inseridos. É como se o protagonista, na esteira daquilo que Hall (1997) já havia falado, nesses tipos de relação de poder, por ser homem, *cedesse* um lugar ou momento à mulher para que ela se apropriasse da situação, “tomasse as rédeas” do relacionamento e passasse a comandá-lo. A cessão é parcial, localizada, momentânea, porque ele assim se deixa conduzir pelo mando dela, mas ao mesmo tempo, quando a cena sexual está montada, suas palavras, seus gestos, sua performance demonstram que ele está no comando, dominando a cena. Nesse sentido, ele induz a mulher a pensar estar no comando da situação, constrói uma ilusão de tratamento, apesar de ambos, na materialização

do desejo sexual, alcancarem o gozo sexual. Conforme veremos, isso ocorre porque ele as cria, as inventa para fazerem parte do seu jogo machista.

A virilidade, nesse sentido pelo qual estamos conduzindo a leitura do protagonista do romance em análise, se torna fator primordial para a interpretação dos personagens que estão no entorno do protagonista, seja através de suas palavras, comportamentos, ou práticas domésticas, afetivas e sexuais. O tratamento dado a elas pela voz que narra (o próprio protagonista) é o de quem apresenta uma comunhão coletiva do machismo estrutural cujo alicerce é a virilidade. No que diz respeito a esse assunto, Bard (2013, p. 118) coloca que “é principalmente a representação da virilidade como promessa de desempenho sexual que se impõe na virada do século [20-21]”. O ponto crucial para que as mulheres do romance homônimo circulem em torno do protagonista recaí exatamente nessa constatação de Bard (2013): elas o procuram e não querem se desvencilhar dele por causa do tratamento sexual dado por ele a elas. Principalmente o modo de fazer o sexo que as satisfaz, incluindo a linguagem obscena, erótica e chula que ele utiliza na durante a performance sexual.

Se iniciamos este tópico falando sobre relações de gênero, parece ser didático retornar ao assunto para termos uma conclusão mais elaborada. A virilidade, no sentido a que estamos atribuindo a performance afetiva e sexual de Chinaski corrobora os discursos de estudiosos/as sobre os gêneros binários, centrados na imagem do masculino, como entende Connell (2015, p. 106): “a masculinidade, até onde é possível definir o termo, é um lugar nas relações de gênero, nas práticas através das quais homens e mulheres ocupam esse espaço no gênero, e os efeitos de ditas práticas sobre a experiência corporal, a personalidade e a cultura”.⁵ Como se vê, parece uma regra, disfórica, mas regra geral para a sustentação dessa “ideologia” de gênero permanecer centralizada na imagem do homem. Seja no aspecto intelectual, viril, de ocupação de cargos de poder e da política, de comando, de presidência, de dominação do outro, dos corpos.

Ainda segundo Connell (2015, p. 106), “o gênero é uma das formas em que se ordena a prática social [...] é uma prática social que se refere constantemente aos corpos e ao que estes fazem; não é uma prática social que se reduz unicamente ao corpo”.⁶ Esse trecho parece fundamentar toda a visão de masculinidade encontrada ou de que se impregna Chinaski, porque ele se coloca como detentor de um padrão de macho viril, com uma masculinidade que deseja

⁵ Tradução livre do trecho original: “La masculinidade, hasta el punto en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio en el género, y en los efectos de dichas prácticas sobre la experiencia corporal, la personalidad y la cultura”.

⁶ Tradução livre do trecho original: “El género es una de las formas en que se ordena la práctica social [...] El género es una práctica social que se refiere constantemente a los cuerpos y a lo que estos hacen; no es una práctica social que se reduzca unicamente al cuerpo”.

o sexo das mulheres e é desejado pelo sexo oferecido, construindo-se de modo meio ambivalente que varia de uma masculinidade verdadeira,⁷ no dizer de Nolasco (1995), a uma masculinidade mais aberta e menos centrada no corpo, quando “concede” a Lydia, principalmente, o traquejo necessário para, de forma ilusória, colocá-la no centro do comando, submetendo o corpo e o desejo dele numa esfera fora do alcance da unicamente corporalidade masculina tóxica, viril e machista. É possível o sujeito ser autônomo, responder por si em uma prática social rígida, como a das relações de gêneros?

2.2 Mulheres, corpo de desejo e marcas de si na prática erótica e sexual

Conforme vínhamos apontando, as mulheres do romance homônimo mantêm gestos eróticos machistas nas relações que as envolve junto ao protagonista. Restará a nós averiguar, de maneira aprofundada, que aquilo que poderia ser visto como ambivalente não se confirma nas leituras analíticas ou, numa visão mais radical, que as mulheres de Chinaski não são empoderadas, autônomas, donas de si, detentoras de seu sexo, de sua sexualidade. Essa questão é importante de ser investigada não apenas para lançar luz sobre o protagonista do romance em análise que coloca em evidência no título as mulheres, mas, no interior da narrativa, parece mais é funcionar como uma emblemática imagem do sol, astro-rei, que gravitacionalmente mantém em sua órbita, direcionando suas rotas, as mulheres para quem endereça sua luz, seu fogo, seu poder de força, de vida e de morte. Se essa força astronômica assim se constrói na narrativa em análise, para onde caminham os desejos, as ambições, o empoderamento das mulheres que vivem sob esse regime?

Faz mais de meio século que, entre os estudos feministas, discute-se o corpo, a corporeidade, o desejo, o prazer sexual ou satisfação afetiva e sexual das mulheres que vivem/viveram sob os escombros de sociedades patriarcalistas, machistas e de caráter viril. Como se empoderar de si e manifestar em práticas cotidianas o seu eu, quando as forças sociais nas quais as mulheres se estabelecem funcionam como contrárias a esse desejo particular e coletivo ao mesmo tempo? Seria a dissimulação uma saída para o encontro com a diferença, com o homem? Haveria lugar para o equilíbrio entre os gêneros, masculino e feminino? As

⁷ O “homem de verdade”, no dizer de Socrates Nolasco (1995) e outros estudiosos do assunto, diz respeito ao tipo ou padrão de sujeito que é machista porque é misógino; ser misógino não significa não promover o encontro com o seu outro, a mulher, significa apenas que toda a centralização de ação, poder e satisfação de desejo deve estar com o masculino, através do uso do corpo feminino que se realiza no encontro com o homem apenas para satisfazê-lo, submetendo-se à práticas machistas como a virilidade, o palavreado que inferioriza.

mulheres conseguem dialogar com seus homens sobre seu corpo, seus desejos, suas realizações eróticas e são ouvidas, atendidas? Partamos da seguinte assertiva de Muchembled (2007, p. 315): “o casal tradicional unido pelos laços sagrados do casamento está em crise e em declínio em toda parte”.

Partindo da premissa de que a sociedade ou o universo diegético do romance *Mulheres* (2019) alude ao espaço norte-americano dos anos 1950, data de publicação da narrativa, entendemos que as práticas de afeto e sexo representadas no texto dizem respeito a aproximadamente essa temporalidade quando, no dizer de Muchembled (2007, p. 307), “o universo norte-americano é pois, ao mesmo tempo, o do patriarcado intensamente repressivo [...] e o do grande movimento de liberação desencadeado pela reação contra a rigidez opressora dos códigos e das normas”. Fica mais inteligível interpretar as atitudes, pensamentos e práticas sociais das personagens femininas do romance em análise, quando temos em mente que elas fazem parte de uma temporalidade estadunidense em que as rédeas impostas às mulheres estavam sendo afrouxadas e, por isso, elas buscam modos de se construírem como mulheres e, no plano da intimidade, procuram se afastar da relação sexo-reprodução, almejando o prazer ou gozo sexual sem que esse desejo implicasse numa obrigatoriedade de ter filhos. Não se trata da negação da maternidade, mas de manter relações sexuais sem o desejo compulsório do engravidar, como se as relações corporais só pudessem ser possíveis de acontecer nessa equação ou como um “combo”: sexo-reprodução.

Ao buscar compreender o corpo, os signos dos afetos e do sexo, opera-se uma divisa que institui nas mulheres aquilo que Touraine (2010) chamou de construção de si. Para ele, “a construção de si implica certo amor para consigo mesmo” (TOURAINÉ, 2010, p. 41), e esse amor por si próprio – no caso, tendo em mente as mulheres – funciona em determinados momentos em que a sociedade possibilita abertura dialógica para que as diferenças e os diferentes ensejem outro modo de lidar com o social, com o coletivo. Evidente que a relação do indivíduo com o coletivo se dá na mesma proporção em que, primeiramente, ele opera uma mudança em si, quando entende que a mudança inicial tem de partir de si para poder alcançar outros patamares. Ter amor próprio significa poder questionar os outros, os gostos dos outros, as práticas sociais amplamente disseminadas a favor ou contra questões de foro íntimo, particulares ou relacionadas a determinadas condições como no fator sexo-sexualidade, as mulheres diferenciam-se dos homens.

Daí continuarmos com o pensamento de Touraine (2010, p. 56), porque o mesmo afirma que “a construção de si opera-se antes de tudo pela sexualidade – e mais amplamente pelo corpo. É pelo corpo e principalmente o corpo que deseja, mas que também é ameaçado,

que o retorno a si vence as aventuras do mundo”. O sociólogo defende em todo o seu escrito que as mulheres só conseguiram/conseguem construir a si a partir do corpo, porque este, que milenarmente foi aprisionado nas relações gênero (XAVIER, 2007), educado para servir aos homens (LOURO, 2000), entendido como objeto de cama e mesa em sociedades de base patriarcal como a brasileira (SANTAN’ANNA, 1993; STUDART, 1974), é o *locus* de problematização de si para encontrar estratégias para “entrar e sair”, parafraseando Canclini (1998), das ou nas relações de gênero. Nesse sentido, Connell (2015), ao discutir as masculinidades a partir do corpo, assim se expressa:

Os corpos, em seu caráter de corpos, são importantes. Envelhecem, adoecem, aproveitam, reproduzem, dão à luz. Tanto a experiência como a prática possuem uma dimensão irredutivelmente corporal [...] desde a impotência e o envelhecimento até os perigos à saúde relacionados com o trabalho que realizam.⁸ (CONNELL, 2015, p. 84)

Logo, o corpo é o operador, o dispositivo, a máquina inteligente pela qual e sobre a qual recaem as mudanças de caráter interno ou externo a ele. É como se não fosse possível operar uma mudança apenas no plano das ideias, ideológico, abstrato, porque toda ideia, toda ideologia, por mais simples que pareça ser, reflete não apenas no corpo individual (e coletivo), mas, e principalmente, reflete um tipo de corpo no mundo, que funciona em sociedade a partir de determinadas regras, sejam elas rígidas ou flexíveis. Daí os pesquisadores colocarem em evidência o fato de que é a partir do corpo que, principalmente para as mulheres, as grandes mudanças operam e sentem seus efeitos em sociedade. No caso das mulheres de Bukowski, elas procuram entender seus corpos para obterem o máximo de prazer sexual possível, isso porque, sem querer fazer análise nesse momento, ou estão ou já têm saído de relacionamentos heterossexuais cujas práticas de sexo não as satisfaziam e encontram em Chinaski o modelo de macho viril que gostariam de ter ou, por não terem tido em seus relacionamentos anteriores a ele, assim o enxergam: com uma “pegada” diferenciada e que as tornam satisfeitas do ponto de vista do gozo feminino.

Essa migração de um parceiro para outro, dentro de uma sociedade de base patriarcal, machista e viril denota um progresso no quesito questões de gênero, porque coloca as mulheres num lugar também de privilégio, quando têm que assumir a si mesmas diante de situações a dois em que o afeto e o sexo são de grande importância para a sua felicidade naquele momento.

⁸ Tradução livre do original: “Los cuerpos, en su carácter de cuerpos, son importantes. Envejecen, se enferman, disfrutan, se reproducen, dan a luz. Tanto la experiencia como la práctica poseen una dimensión irredutiblemente corporal [...] desde la impotencia y el envejecimiento hasta los peligros a la salud relacionados con el trabajo que realizan”.

Essa versão da terceira mulher (LIPOVETSKY, 2000) coincide com a mulher que se constrói, na versão de Touraine (2010), porque ambas, apesar de serem a mesma nessa nossa interpretação, tem sua origem em discussões que precedem esses estudiosos, e podem ser encontradas em discursos da primeira metade do século, problematizadas de forma profunda em textos como os de Beauvoir (1980, p. 9), principalmente no livro *O segundo sexo*, obra de 1949. Nele, a filósofa francesa, discutindo sobre a biologia e a construção social e cultural do sujeito, expressa que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto”. Mulher e homem como categorias de gênero são construídos socialmente e isso leva-nos a pensar tanto em Touraine (2010) quanto em Butler (1992).

A construção de que fala Beauvoir (1980) é a mesma aludida por Touraine (2010), com uma ligeira diferença: a filósofa fala de um todo, de um coletivo com suas regras, normas e condições que tornam os machos e as fêmeas produtos sociais orientados, educados e pedagogizados (LOURO, 2000) para assumirem posturas de homem e de mulher heterossexuais, é bom lembrar. No caso do sociólogo, ele parte também do princípio da construção, mas a construção de si, do individual, não do coletivo. A bem da verdade, a filósofa pensa da mesma forma ou ele pensa da mesma forma que ela, já que ela o precede no tempo e na discussão. A questão que torna nítida a diferença é o tempo da discussão: em Beauvoir (1980), apontava-se para uma probabilidade aceitável ou para uma construção potencial e devir; em Touraine (2010), a construção é uma realidade evidente, um fato, apesar de, para ainda muitas mulheres, esse fator ser potencial, não se traduzir em fato ou verdade.

Quando discute a questão biológica acessada para correlacionar gênero a sexo, apesar de negar essa equação, Beauvoir (1980) encontra resistência a essa equação e uma explicação mais consistente em Butler (1992). Para esta filósofa contemporânea, a noção de performatividade é a que melhor traduz as relações dos gêneros binários em sociedade: todo um aparato discursivo que se materializa em práticas cotidianas ensinam, desde cedo, as pessoas a terem o seu nascimento biológico como fator primordial para assumirem a condição de homem e de mulher. Se nascemos machos e fêmeas (para Butler, nascemos corpos, apenas), a reiteração, repetição e obrigação de assumir posturas morais e sociais condizentes com os discursos da época nos colocam em evidencia como indivíduos que não têm a liberdade de se construir de acordo com a subjetividade ou o modo de querer ser feliz. Isso traz à tona o que Rich (2010) havia formulado como heterossexualidade compulsória. A compulsoriedade de que fala aproxima-se da performatividade de Butler (1992) porque os gêneros binários a que se

refere esta filósofa só são possíveis na lógica heterossexual problematizada pela estudiosa freudiana.

De toda forma, o que as estudiosas e os estudiosos estão colocando para nós é o fato desse modelo de sujeito não ter mais lugar cativo nos dias de hoje em razão da liberdade alcançada, das discussões travadas, das leis que garantem os direitos individuais, as subjetividades, os modos de ser e de estar no mundo, as relações parentais diversas, as parcerias amorosas centradas não apenas no “até que a morte os separe” ou “o que uniu Deus não separe o homem”. As mulheres do romance de Bukowski tangenciam essas questões porque se aproxima de uma e de outra discussões, mas, conforme veremos durante o capítulo segundo, trata-se de um engodo, de um subterfúgio usado pelo protagonista para enganar o leitor quanto a esse aspecto. São mulheres que têm e assumem a liberdade de estar da forma que querem para serem felizes nas relações amorosas (apesar dessa felicidade só se materializar nos encontros sexuais com Chinaski, do modo dele), mesmo sendo mulheres que trabalham, mães cuidadoras que vivem sob a proteção de uma sociedade assentada sobre regras que direcionam os comportamentos e práticas dos sujeitos. É através de Muchembled (2007, p. 44) que lemos: “pela primeira vez [referência aos anos de 1960], a balança pendeu para o lado das mulheres, oferecendo-lhes, se elas quiserem, um orgasmo sem riscos, dissociado da reprodução”.

A busca pelo prazer, pelo gozo das mulheres se tornou uma bandeira de luta feminista que desembocou em várias conquistas sociais, a partir da disseminação da pílula anticoncepcional lá nos anos 1960, porque:

Essas discussões [sobre a pílula nos anos 60-70] anunciam o fim da dominação dos homens na esfera da sexualidade. As filhas de Eva podem, a partir de então, escolher livremente o parceiro, as formas, a duração, o momento das trocas, numa relação de igualdade desconhecida de todas as suas ancestrais, e o seu orgasmo já não é tabu e nem mesmo vergonhoso. (MUCHEMBLED, 2007, p. 48)

Buscar se satisfazer nas relações afetivas e amorosas sem o peso da concepção, da gravidez, que sempre foi uma questão de virilidade para o homem e de domesticação para a mulher, passa a ser uma tônica discursiva poderosa que empodera mulheres que se sentem aptas a correrem os riscos das aventuras, seja dentro ou fora do casamento, em relações fixas ou em parcerias “à la carte”.⁹ Isso evidencia o lado mais liberto das mulheres ou de muitas mulheres

⁹ O termo “à la carte” é entendido conforme Maracajá (2011), que o reutiliza diretamente do ambiente gastronômico, literalmente lido como aquilo ou o que é servido ou oferecido na lista (carta) de pratos de um restaurante. A metáfora foi usada para falar das parentalidades contemporâneas que, no dizer e ver da psicanalista, são tantas e variadas que podem ser assumidas, reivindicadas ou pedidas como em uma lista de restaurante ao gosto ou paladar do cliente.

que têm a seu favor o poder de não apenas escolher, mas orientar o caminho que quer seguir sem sofrer abusos e vergonha por tomar iniciativa, por dizer de si ao outro e querer sentir o gozo da forma como sente e, para isso, precisa, quando ou se for necessário, dizer ao parceiro o que ou como fazer. Mas o que essas discussões não problematizam de forma aprofundada é o fato de que para muitas mulheres é difícil enfrentar esse novo ou outro modelo de se sentir, muitas delas ainda hoje, educadas em bases contrárias a essas discussões, terminam optando ou direcionando seus desejos para práticas conjugais conservadoras. Outras, oscilam entre o direcionamento mais liberto e o estar em situações conservadoras de ser e estar mulher no mundo, como muitas mulheres criadas por Chinaski.

Não queremos discutir neste tópico o binarismo de gênero que poderia ser ampliado para o gênero neutro, como apontam Connell & Pearse (2015). Na visão dessas estudiosas, “várias são as concepções de gênero adotadas por sociedades e por gramáticas, desde as que estabelecem a relação binária masculino x feminino (gramáticas anglófonas) às que arrolam também, além desses dois, o neutro (gramática alemã)” (CONNELL & PEARSE, 2015, p. 44). Interessa-nos, dessa discussão, o fato de que as personagens do romance bukowskiano vivem e transpiram o gênero binário centrado, inicialmente, na imagem das mulheres, mas dominado por uma narração masculina e dominadora, como as cenas pornográficas discutidas por Moraes & Lapeiz (1985), em que numa relação heterossexual entre um homem e uma mulher, nos filmes pornográficos, as mulheres têm seus corpos evidenciados, principalmente no plano detalhe¹⁰, para exibir o poder que o macho e viril tem sobre o corpo delas.

Nas cenas de desejo, várias discussões podem ser lidas, caso as observemos com cuidado. Desde a dominação masculina sobre o corpo e o desejo femininos à liberação das mulheres que se apoderam da liberdade e, empoderadas, realizam seus desejos, se deixam conduzir na relação a dois, seja quanto ao tratamento físico ou quanto ao tratamento verbal. Elas não questionam o linguajar ou a seleção vocabular do homem para tratá-los na relação. Quando dissemos tratá-los é porque estão em dois, mas, na verdade, é o modo dele se dirigir às mulheres na hora do sexo que faz com que percebamos o seu discurso e a sua prática como machistas, centradas numa apologia ao domínio masculino, apesar dessa prática satisfazer a ambos e fazer com que ele sempre seja procurado por elas como se nele projetassem a imagem

¹⁰ No cinema, o plano detalhe é um recorte específico da câmera sobre o objeto focalizado, de modo que, diferente dos demais planos (conjunto, médio, geral, fechado, aberto etc.), explicita unicamente uma parte mínima do corpo humano para surtir o efeito desejado. Geralmente detalha-se um olho, uma boca, uma mão. No caso de objetos, detalha-se aqueles que são pequenos: uma caneta, uma chave. Consultar Aumont & Marie (2003).

de um “garanhão”, de um “pegador nato”, fortalecendo o ideal de “homem de verdade” (NOLASCO, 1995; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2003), de macho dominador ou alfa.

Quando lemos as mulheres se relacionando com o protagonista de forma complacente e envolvidas em cenas eróticas que são montadas aparentemente a partir do desejo de ambos, e mediados por uma linguagem “pornô” e por gestos que apontam para uma prática de dominação; como ficam em silêncio e são coniventes e conscientes da situação, a ideia de dominação parece sair de cena e parece ficar a ideia de um encontro de corpos para a harmonia dos sujeitos lá envolvidos. Mas é só na aparência, conforme veremos. É nesse sentido que dizemos que elas poderiam buscar, se fosse dado a elas o poder de escolha, o encontro com o masculino para evitar aquilo que foi constatado por Muraro & Boff (2002):

Nas suas falas explícitas [as entrevistadas] sobre sexualidade, afirmam ser a vida delas maravilhosa, mas no decorrer da entrevista percebemos que muitas vezes fingem sentir orgasmo para segurar o marido. Não conversam com eles sobre o problema do casal e sua performance é o mais convencional possível [...] Contudo, tendem a praticar o sexo antes e fora do casamento, bem como o aborto [...] Ora, isso quer dizer que, ao mesmo tempo em que têm uma relação convencional com o marido, por “debaixo dos panos” vivem uma sexualidade mais rica com outros homens. (MURARO & BOFF, 2002, p. 224)

A partilha de afetos e de sexo entre os gêneros binários parece ter sido sempre, sem ser necessariamente, desproporcional e desvantajosa para as mulheres que foram acusadas, inclusive por discursos médicos e psicológicos, de demorarem a atingir o gozo em relação aos homens que, rápida e facilmente, inclusive, atingem o gozo com o corpo feminino, ou sozinhos, sem muitas dificuldades. A lógica do sexo invertido apontada por Laqueur (2001) como um pressuposto clássico da anatomia e da fisiologia humana dava aos homens atributos positivos na hora da funcionalidade dos órgãos e dos sentidos, principalmente no momento do prazer sexual porque sua genitália é exposta, saliente. Já as mulheres, por terem sido premiadas pela natureza com o sexo embutido, para dentro, precisariam de mais tempo e de mais sensações para poder atingir o gozo na hora do sexo, sem falar que, a depender do tempo e da sociedade, ainda acumulavam a visão negativa de que como era de sua natureza a maternidade, a reprodução, o gozo físico era deixado de lado em razão da busca do “mito da maternidade”, como bem falou Badinter (1985).

Resta-nos, por ora, refletir sobre como esse gozo das mulheres é alcançado nas cenas do romance *Mulheres* (2019). Como já havíamos anunciado, o desejo sexual é uma tônica recorrente em toda a narrativa e as mulheres se comportam, em relação a Chinaski, seguindo um padrão que é apresentado por ele como narrador ou porta voz oficial das histórias contadas.

O padrão se repete com todas as mulheres ao alcance dele, apesar de algumas diferenças e de serem mulheres distintas. Elas se deixam levar pelo linguajar usado antes e/ou durante a relação sexual, de modo que as palavras soltas pela boca do macho que já se encontra armado para segurar sua presa são traduzidas no campo do desejo delas como um à parte e dentro daquela cena, ou seja, conseguem “conscientemente” serem tomadas como objetos ou fêmeas naturais, e isso as torna um sujeito menor na relação. É como se houvesse uma necessidade, segundo o narrador, para o uso e a audição de um inventário linguístico firmado no erótico e/ou pornográfico, evidenciando as zonas erógenas e sexuadas delas como boca e vagina, lidas e interpretadas na voz de Chinaski com todo o direito ao palavrório miúdo, corrente na modalidade oral e popular dos termos.

2.3 Linguagem de desejo: erotismo feminino ou pornografia masculina?

Não é de hoje que estudiosos da sociolinguística e outros campos do conhecimento linguístico investem nas interações dialogais a fim de averiguarem, de modo diferenciado, se há a fala de homens na contramão da fala de mulheres, apostando na hipótese quase universal de que em situações ou contextos de fala, os gêneros binários fazem emergir uma linguagem, atrelada a assuntos, que tipificam a linguagem de homem e a linguagem de mulher. O livro organizado por Ostermann & Fontana (2010) é um exemplo desse assunto: vários/as pesquisadores/as colocam em evidência resultados de pesquisas desenvolvidas nesse âmbito discursivo, apontando que a linguagem marca como definindo uma posição de gênero pela emissão do enunciado linguístico, ora denotando uma posição menor para as mulheres enquanto sujeitos, ora denotando como as mulheres procuram desenvolver estratégias linguísticas que melhor lhes sirvam para se posicionarem como sujeitos do discurso, sujeitos de si.

Nesse sentido, Lakoff (2010) direciona seu olhar para o campo da pedagogização dos corpos (LOURO, 2000) e falas dos gêneros que traduzem, quando adultos, posições de gênero marcadas e mascaradas em polos fortes e positivos para os homens e fracos e negativos para as mulheres. Em contextos formais e domiciliares, a tradição ocidental, principalmente a orientada para os estratos sociais mais favorecidos, buscou educar as meninas para falar como uma dama (LAKOFF, 2010, p. 18), fato negado aos homens que sempre foram orientados para falar como sujeitos decididos, não hesitantes e falantes do universo externo ao lar: guerra, política, sexo, trabalho, uso dos corpos e dos prazeres (FOUCAULT, 1984). Observemos que, por esta perspectiva, nega-se às mulheres a discussão em torno do corpo e do prazer porque a elas era

também negada essa possibilidade em razão do mito da maternidade essencialmente naturalizado (BADINTER, 1985) como sendo o destino delas. Sobre esse aspecto, assim Lakoff (2010) se expressa:

A maior parte daquelas que vão até a faculdade aprende a mudar a “linguagem das mulheres” para a linguagem neutra em situações apropriadas [...] O efeito geral da “linguagem das mulheres” – que significa tanto a linguagem restrita ao uso das mulheres quanto a linguagem descritiva das mulheres simplesmente – é este: ela submerge a identidade pessoal da mulher, por negar a ela os meios de expressar-se, fortemente, por um lado, e por encorajar expressões que sugerem trivialidade do assunto e incerteza sobre ele; e, quando se está falando sobre uma mulher, por tratá-la como um objeto – sexual ou outro –, mas nunca como uma pessoa em posições individuais. (LAKOFF, 2010, p. 16; 17)

Essa discussão aberta pela sociolinguista americana se torna importante, nesse momento, porque estamos a todo o momento fazendo remissão à performatividade corporal das mulheres que estão na órbita de Chinaski: sempre que fazem uso de situações comunicativas, são empoderadas, algumas vezes “mandonas” (Chinaski quer que acreditemos que Lydia sempre se coloca nessa posição), mas no momento do sexo elas se tornam sujeitos *passivos*, linguisticamente falando, porque o domínio do *logos*, por assim dizer, nas cenas eróticas, é exclusivo do homem, do masculino, do protagonista. É ele quem verbaliza o calão pornográfico a fim de se sentir “energizado” enquanto macho predador verbaliza também para evocar na “fêmea” o desejo do momento, o “cio” natural (comparando-se a cena humana com as cenas naturais e/animais). Como elas ficam caladas, ouvindo, e sentindo o corpo dele, a leitura inicial que se faz é de duplo ou ambivalente direcionamento: ou ele domina a cena e a mulher e, logo, a submete a uma posição inferior naturalizada; ou o jogo linguístico funciona com o de um falante que emite o “canto sexual” (macho) para hipnotizar ou iludir a o outro (a fêmea) para o seu prazer. Se essa segunda hipótese se confirmasse, o jogo verbal não seria uma questão de gênero a ser discutida como problemática.

Quando essa questão é polarizada, surge a linguagem masculina ou dos homens (lembremo-nos de que o gênero binário potencializa sua linguagem em torno de aspectos do universo heterossexual para positivá-lo; quando se referem ao universo homoerótico ou lesbiano, é para negá-lo ou minorizá-lo), conforme indica Cameron (2010). Segunda esta pesquisadora, os homens são educados para, no plano da oralidade, falar sobre “vinhos, mulheres, esportes...e outros homens” (p. 133). Se sociedades com traços engessados sobre os gêneros ainda se comportam dessa forma, cabe trazer à tona o direcionamento dado por Lakoff (2010, p. 19): “Caso se concorde que essa disparidade lexical reflete uma desigualdade social na posição das mulheres [...] Tudo o que podemos fazer é dar às mulheres a oportunidade de

participar das reais decisões da vida”. Durante os capítulos de análise, veremos que as personagens mulheres não participam das decisões reais sobre seu corpo e o seu gozo. São submetidas aos desejos do protagonista.

Em se tratando de linguagem obscena ou pornográfica e erótica, tanto Silva (2002) quanto Moraes (2003) apontam que “os elementos decisivos para a formação da cultura pornográfica foram dados pela literatura” (MORAES, 2003, p. 124), porque “na literatura universal, são muitos os exemplos de obras eivadas de descrições do que ocorre na intimidade de homens e mulheres” (SILVA, 2002, p. 81). Tudo isso pode ser constatado em *História da literatura erótica* (1991), de Alexandrian. Conforme já dito neste capítulo, a ideia não é discutir diferenças entre pornográfico, erótico e/ou obsceno, mas nos apropriar da linguagem correlata para entender como o protagonista centraliza o uso da linguagem chula, pornográfica, antes e durante o ato sexual, enquanto as mulheres ficam apassivadas, silenciadas, apenas sentindo o efeito da “verborragia” masculina que despeja sobre ambos, durante o ato sexual, todo um conteúdo próprio da cena erótica, mas distante da participação feminina nesse quase monólogo ou uso de “palavrões” para se referir às mulheres, para descrever as partes íntimas, para narrar o *modus operandi* do desejo na cena erótica.

É no capítulo 2 de *O discurso pornográfico* (2010) que Maingueneau discute a relação muitas vezes aproximadas entre o que seria erótico, pornográfico e libertino. Na mesma esteira de pensamento, Moraes (2003) coloca em evidência o fato de que o erótico e o pornográfico, independentemente do tipo de sociedade, do modo de produção e do tempo a que se faz referência, parecem desaguar em um mesmo escoadouro porque as diferenças são mínimas entre uma e outra modalidade. Sabe-se que o erótico sempre esteve vinculado à linguagem castiça, nobre por apresentar como em silhuetas a cena da nudez, do sexo. Para ser erótico, a sugestão seria o seu equivalente mais fiel. Já a pornografia, por outro lado, sempre foi tratada no jargão masculino e bruto por fazer menção direta ao corpo, à genitália, aos movimentos, aos excrementos, aos líquidos, sussurros, gritos, cheiros dos corpos em atrito durante o ato sexual. Os estudiosos concluem que ambas as formas de narrar e descrever funcionam com o mesmo intuito porque excitam o/a leitor/a e usam palavras específicas para anunciar o sexo.

Afora o fato de a linguagem obscena ser parte integrante da chamada literatura erótica e pornográfica ou, no dizer de Maingueneau (2010), fazer parte da cena erótica, o problema que se coloca, a nosso ver, é o fato de a linguagem crua e naturalista das cenas sexuais (SILVA, 2020) ser de domínio ou de uso do homem. Não se trata apenas da linguagem obscena durante o ato sexual: toda a preparação para o “bote” do predador é alimentada por essa linguagem que

constitui a cena erótica. No dizer de Silva (2002, p. 78), “a linguagem obscena se presta a promover a liberação da agressividade, às vezes representando ela mesma a agressão”.

Seria comum muitos leitores estranhar o deparar-se com páginas e cenas eróticas do romance *Mulheres* (2019) e ler o enunciado que focaliza a genitália feminina como um trunfo, um prêmio, um objeto de desejo e de prazer, pronto para ser violado, violentado, batido, e ao mesmo tempo a mulher a quem o enunciado faz menção se prestar ao gozo sem interferência alguma, conivente com a situação, sem que nada do que se pensa sobre agressão e violência seja sentido por ela. Isso vai desembocar na hipótese de leitura anunciada desde a Introdução desse texto: poderia haver uma consciência de paridade na relação sexual, se ambos os envolvidos concordassem que para o gozo se efetivar, a linguagem pornográfica e violenta seria permitida. O problema é que só contamos com a palavra do homem, do protagonista.

Quando discute a pornografia feminista, Preciado (2017, p. 22) entende que quando ela advém do homem é fácil se tornar arte, ser reconhecida, adquirir um valor. Quando se origina ou parte de mulheres, apesar de o mercado querer pornografia, “mas não a quer quando vem do feminismo [porque] a pornografia, além de ser vulgar e repetitiva, é coisa dos homens”. Se transpusermos essa reflexão para o campo da atuação literária, principalmente para a performatividade linguística, entenderemos que o protagonista do romance domina a cena e obscurece suas mulheres por uma questão de gênero: ele é homem, pode falar e se excitar com a linguagem pornográfica; não é necessário saber se elas também conseguem essa proeza masculina, já que durante a cena erótica são praticamente silenciadas.

Isso parece corroborar ou advir da discussão que Monteiro & Vianna (2021, p. 30) já colocaram em evidência: o fato de que “o prazer da mulher é, de todo modo, atravessado por interesses patriarcais”, porque funciona em cenários e roteiros padrão, performados de um modo em que a satisfação sexual primeira deve ser proporcionada para o masculino e, em segunda instância, para o feminino. Mesmo quando essa lógica é invertida ou equalizada, parece continuar sendo como primordial a satisfação do homem que se excita e goza ao sentir a mulher excitada e atingindo o orgasmo. Ainda no desenvolvimento da ideia citada, as duas estudiosas assim se colocam quanto ao fato das cenas e roteiros eróticos padronizados, sinalizando que há os:

Homens que sabem melhor que as mulheres o que elas querem; mulheres que gostam de tudo, em especial o que agrada aos homens, custe o que custar; e o orgasmo feminino como forma de corroborar com a autossatisfação masculina, não necessariamente como prazer verdadeiro da mulher. (MONTEIRO & VIANNA, 2021, p. 32)

Faz parte da tese masculina, em literatura principalmente, o homem (seja ele escritor ou narrador) manter a ideia que conhece a mulher em seu corpo, como Chinaski quer induzir o leitor a assim pensar. Nesse sentido, pensando a partir das relações de gênero estabelecidas socialmente e reproduzidas em escritas romanescas, a linguagem pornográfica que inicialmente aludiria a uma cena erótica, pode estar contaminada pelo que entende Rabelo (2010):

O uso deste termo [gênero] visa, assim, sublinhar o caráter social das distinções fundadas sobre o sexo e a rejeição do uso da palavra sexo que, etimologicamente, se refere à condição orgânica que distingue o macho da fêmea, enquanto que a palavra gênero se refere ao código de conduta que rege a organização social das relações entre homens e mulheres. (RABELO, 2010, p. 161)

O trecho questiona o uso dos termos sexo e gênero como se o primeiro direcionasse sua carga semântica para a natureza dos seres e o segundo, para as relações culturais e sociais. Todavia, quando adentramos ao universo do romance em questão, é possível fazer as duas leituras, apesar de que, como já vimos anunciando, uma delas prevalece. As cenas eróticas se constituem de relações entre o homem e a mulher de modo que eles tomam o sexo como em sua condição o mais natural possível. O que soa cultural e social, então, é o uso do vocabulário específico para exteriorizar desejos que podem soar violentos, predatórios e dominadores por parte do protagonista. De uma forma ou de outra, fosse para usar o termo sexo ou gênero, as cenas por si só conduzem os leitores do romance para a compreensão de que há uma relação de um sobre o outro, a dominação do masculino sobre o feminino, apesar de ambos se entregarem à cena erótica, ao movimento do desejo para chegar ao prazer sexual.

Por outro lado, ou talvez pensando da mesma forma, a mesma pesquisadora coloca em pauta que:

O processo de imputar a homens e mulheres determinismos sexuais biologicamente herdados implica a existência de uma ditadura de gênero para os dois sexos que leva à hierarquia do masculino sobre o feminino, numa escala axiológica na qual as mulheres ficam a perder, dado que as atividades masculinas são consideradas mais importantes que as femininas. (RABELO, 2010, p. 165)

Se estamos tratando do uso da linguagem pornográfica na cena erótica, e se o domínio da linguagem fica a cargo do homem que submete a mulher ao exercício, mesmo consensual, do sexo, fica claro que há uma repetição do padrão masculino e “patriarcal” de enxergar o corpo e o desejo dele como se fosse o dela. Na verdade, como falamos no parágrafo anterior, o masculino consolida uma prática sexual como se considerasse o desejo do outro, da mulher quando, na verdade, a concessão aparentemente dada a ela é uma forma de

autossatisfação própria porque ele toma a prerrogativa de pensar por ela e, o mais agravante, de desejar por ela. Daí as cenas eróticas do romance *Mulheres* (2019) não terem conflitos de desejos: ambos se satisfazem na relação e se programam para mais. E a tomada de consciência pode até nem acontecer para ambos, porque eles compulsoriamente repetem um padrão já instaurado socialmente.

É o que apontam Abranches & Carvalho (2000), quando dizem que a linguagem usada pelos falantes da língua, de toda forma, insere cada um em práticas sexuais sexistas. Isso é notado quando lemos e sentimos o um [masculino] dominando o outro [feminino] sem que, numa leitura superficial, encontremos problema nesse tipo de relacionamento. Nolasco (1995), sobre esse tópico da dominação, coloca que para ambos, masculino e feminino, esse tipo de “determinação” é prejudicial aos dois, mesmo o homem saindo na vantagem. A vantagem masculina é mantida a duras custas: ser provedor, dominar, ser forte, tomar iniciativa, dar segurança física, psicológica e financeira, ser viril, tudo isso acarreta problemas de ordem psíquica e física para os homens, além de julgamentos morais (Chinaski toca nesse assunto).

Ser fraco, não ser viril, ter medo, chorar, não gostar das coisas de “homens” são comportamentos presentes em muitos homens, mas a depender do contexto social em que se insere e da temporalidade aludida, eles se desdobram para manter o *status* de macho. Daí que a cena erótica também é um esclarecedor momento para se pensar nisso: as mulheres admiram o protagonista pela sua virilidade, como se os seus parceiros de antes “negassem fogo”. Ele sempre se mantém “aceso” para não “brochar”, para satisfazer a mulher e a si mesmo.

Essa noção de sexismo da linguagem é compreendida também por Santos; Pires; Santos (2021), quando examinam itens lexicais pejorativos em dicionários brasileiros. No estudo, eles tornam relevante o fato de que a linguagem sexista garante uma performatividade positiva para o homem e uma semântica negativa para a mulher. Exemplo: ao verificar o sentido dos termos cachorro (melhor amigo do homem), vagabundo (homem que não faz nada), touro (homem forte), pistoleiro (homem que mata pessoas), homem da vida (homem experiente, sábio), chegam à conclusão que o feminino desses mesmos termos não tem uma conotação positiva porque cadela culmina em “puta”, vagabunda é igual a “puta”, vaca, pistoleira, mulher da vida, idem; ou seja, a linguagem sexista favorece o homem em detrimento da mulher.

Vemos que essas questões que perpassam o uso da linguagem direcionam-se para vários vetores. Um deles é a questão sexista, mais profunda e de relevância para ser investigada. Outra, diz respeito aos tabus. Por que o romance em discussão, não sendo ou fazendo parte do que se convencionou chamar de literatura erótica (e/ou pornográfica), carrega em seu interior um vocabulário obsceno, muitas vezes considerado tabu socialmente? Para Augras (1989, p.

41), “em todo grupo cultural, há partes do corpo que não se devem sequer nomear. É o caso, entre nós, dos órgãos sexuais, que são designados ou por jargão médico-científico, ou por palavrões”. Apesar de tabu, o palavrão tem um sentido de ser, principalmente em cenas eróticas, como já afirmou Silva (2020): a linguagem neonaturalista estabelece uma relação de verossimilhança muito forte em cenas eróticas. Ela, a linguagem, torna o ato sexual o mais verídico possível, atingindo o leitor de forma contundente, como se fosse para o próprio leitor sentir a cena diante de si.

Orsi (2011, p. 335) define palavrão “por aquele item que ultrapassa o limite da considerada boa decência ou moralidade [...] especialmente aqueles referentes ao sexo”. No geral, seja em literatura ou fora dele, nos contextos diários de uso da linguagem, “a lexia erótico-obscena pode ser considerada palavrão [...] são unidades lexicais disparadas, são projéteis verbais” (ORSI, 2011, p. 335). Por essa definição, é possível entender a relação tabu e leitura, moralismo e leitores. Mais uma questão para investigar o que move Charles Bukowski a saturar a sua escrita do romance em estudo de uma linguagem atinente ao universo tabu, imoral, sexista. A partir dos próximos capítulos veremos que sentido atribuir aos modos como as mulheres performam afeto e sexo no entorno do protagonista estudado.

3 QUEM É PROTAGONISTA NO ROMANCE DE BUKOWSKI: AS MULHERES OU O HOMEM? – UMA LEITURA DO MACHISMO ESTRUTURAL QUE OBJETIFICA O FEMININO

Como já dito no capítulo anterior, a proposta inicial da leitura é a de que há uma discursividade aparente em torno do empoderamento de mulheres no romance homônimo. Todavia, à medida que estabelecemos uma profundidade investigativa, durante a interpretação do mesmo, percebemos que o autor do romance constrói um discurso falacioso e raso na tentativa de ludibriar o leitor, querendo convencê-lo de que, a partir do título da narrativa, o foco do romance são as mulheres. Pelo título, podemos ser conduzidos a criar como expectativa de leitura a ideia do protagonismo feminino em uma escrita masculina. A bem da verdade, há, sim, um protagonismo de mulheres que são perfiladas ao longo de todo o enredo, mas não na perspectiva falaciosa que uma leitura inicial e primária poderia apontar.

O que veremos, ao longo do capítulo, é um estudo tenso entre as performances masculina e feminina, durante as relações de afeto e sexo com Chinaski, a ponto de ilusoriamente as mulheres agirem de acordo com pautas conscientemente feministas. Elas formam uma “legião” de corpos desejanter que encontra no protagonista a figura viril do “macho dos seus sonhos”, comparando-o aos demais com quem se relacionaram, julgando o protagonista como o homem forte que atende às necessidades sexuais das mulheres com quem se envolve. Fica evidente, conforme mostraremos, que elas cobram, exigem dele, mas a cobrança, a exigência assumida se resume na reprodução (BOURDIEU & PASSERON, s.d.) de um *habitus* (WACQUANT, 2006) performaticamente centrado no machismo estrutural, de acordo com o já apontado tanto na Introdução quanto no capítulo primeiro desta dissertação. Trabalhamos com a defesa da ideia de que as mulheres que desfilam pelo romance de Charles Bukowski são todas uma invenção masculina.

3.1 Mulheres inventadas 1: uma reflexão sobre as cartas endereçadas ao protagonista

Mulheres inventadas é uma apropriação direta do livro homônimo de Helena Parente Cunha (1997). Nele, a autora elabora leituras de textos de autoria masculina e feminina para refletir sobre quem fala nos textos quanto ao gênero autoral. No capítulo primeiro discutimos, a partir de Schneider (2006), quem fala como mulher na literatura de mulher. Aqui, em Cunha (1997), tanto ela discute essa fala de Schneider (2006) quanto avança (apesar do texto ser

anterior ao da outra pesquisadora) na reflexão sobre o modelo de mulheres que são inventadas pelos homens como armadilhas linguísticas que colocam mulheres em lugares, muitas vezes, de alta projeção quando, em verdade, essas projeções são táticas para manter o feminino sob controle, submisso.

De acordo com Kehl (1997, p. 13), em Prefácio ao livro citado, “As mulheres que os homens inventam, nos ensina Helena, são impossíveis como todo objeto de desejo – e ao mesmo tempo, exatamente ao mesmo tempo [...] se fazem acessíveis em suas cores e perfumes, no riso e no siso, na imobilidade, no movimento, na entrega”. Trata-se de um paradoxo, sim, mas não se pode deixar de perceber o quanto de construção inventiva há nos corpos de mulheres que são inventados pela lavra masculina para satisfazerem aos desejos deles, conforme leitura feita por Cunha (1997), a partir do conceito de clivagem do eu, de Melanie Klein.¹¹

Nesse primeiro tópico, nos centramos em uma primeira invenção percebida no romance em estudo: as correspondências escritas para Henry Chinaski ou o gênero epistolar. Não é preciso justificar o fato de as cartas pessoais aparecerem no romance com frequência em uma época (hoje) em que esse meio de comunicação já foi substituído por outros gêneros e suportes, a exemplo do e-mail, *whatsapp*, *messenger*, *facebook*, *instagram* etc. A carta pessoal como gênero surge no romance porque à época de publicação do romance, nenhum desses gêneros ou suportes faziam parte do cotidiano coletivo das sociedades. Logo, é preciso apenas ter em mente que a carta era um gênero bastante utilizado, concomitante ao uso do telefone, público ou privado, para as correspondências amorosas ou de interesses afetivos.

Para efeito de análise, vamos nos ater a apenas duas das cartas enviadas ao protagonista, que são interpretadas aqui como motes para o encontro sexual entre a remetente – ou endereçadora – e o destinatário – ou endereçado. Leiamos as duas cartas no quadro abaixo.

Quadro 1: Cartas pessoais endereçadas a Henry Chinaski como proposta de encontro

CARTA EMITIDA POR TANYA	CARTA EMITIDA POR VALÊNCIA
Querido Mr. Chinaski: O senhor não me conhece, mas eu sou uma linda franga. Já andei com marinheiros e um motorista de caminhão, mas eles não me saciaram. Quer dizer, a gente trepou, mas depois não aconteceu mais nada. Esses filhos da puta não têm substância. Tenho 22 anos e uma filha de cinco, Aster. Vivo com um sujeito, mas nada de sexo, só moramos juntos. Se chama Rex. Queria ir aí te ver. Minha mãe toma conta da Aster.	Caro Chinaski, Li quase todos os seus livros. Trabalho de datilógrafa na Cherokee Avenue. Tenho uma foto sua pendurada no lugar em que trabalho. É um pôster de uma de suas leituras. As pessoas me perguntam: “Quem é esse aí?”. E eu digo; “É o meu namorado”. E elas falam: “Meu Deus!”. Dei seu livro de contos de presente ao meu chefe. O Animal com Três Pernas. Ele disse que não

¹¹ A *clivagem*, na acepção de Melanie Klein, diz respeito a uma defesa do sujeito contra a angústia. Na relação dos objetos e das pessoas, a clivagem se materializa no modo de a pessoa ou o objeto ser percebido: ou de uma maneira positiva ou negativa. Ao se posicionar unicamente de um lado, o sujeito se sente aliviado por não fazer parte de algo mais complexo, resolvendo-se na partição das coisas, escolhendo um lado ou outro.

<p>Estou mandando uma foto junto. Me escreva se tiver vontade. Li alguns livros seus. São difíceis de achar nas livrarias. O que eu mais gosto nas suas coisas é que são fáceis de entender. E o senhor é engraçado também.</p> <p style="text-align: right;">Da sua Tanya</p>	<p>gostou, que você não sabia escrever, e que era uma merda vulgar. Ficou bravo com o presente. Bom, mas eu gosto de suas coisas e queria te encontrar. Dizem que sou bem-feitinha. Quer conferir?</p> <p style="text-align: right;">Muito amor Valência</p>
--	--

Fonte: Charles Bukowski, *Mulheres*, 2019, p. 262; 277-278.

Ao ler as duas cartas extraídas, e comparando-as com as demais presentes na narrativa, percebemos semelhanças de aspectos entre elas. Um deles é quanto ao teor do texto: todas, sem exceção, partem de uma remetente mulher que se apresenta quanto ao nome, profissão, estado civil ou condição em que se encontra, e se coloca disponível para um encontro com o escritor. A busca pelo encontro sexual parte da leitura de livros publicados pelo protagonista, que é escritor. Este é outro aspecto. Apesar de não ser encontrado em livrarias, como elas comentam, elas sempre o encontram. Um terceiro aspecto – e não vamos nos deter neles, porque para a ideia que vamos desenvolver, os que apresentamos já são suficientes – é o modo como elas querem que ele as veja: Tanya é uma “linda franga”, inclusive envia uma foto junto à carta para causar mais desejo nele de querer vê-la; enquanto Valência é “bem-feitinha”. Tanya, por sua vez, fala de sua experiência com outros homens, mas sempre na posição de não realizada sexualmente.

Ambas apostam na experiência e vigor do protagonista como homem macho que não rejeita mulher alguma, que veio ao mundo para “pegar todas”, como se diz no popular. A primeira, Tanya, diz que “queria ir aí te ver”; já Valência pergunta se, depois de ter anunciado ser “bem-feitinha”, ele não “quer conferir?”. Dito de outro modo, ambas as mulheres se oferecem como objeto de prazer para esse homem que elas não conhecem pessoalmente, mas o julgam, segundo o narrador quer nos fazer ver, pela escrita “pornográfica” que é o estilo dele. Acreditam que se a escrita fala abertamente do sexo sem pudor, o escritor pode ter em vida uma experiência similar àquela vendida em seus livros. E a verdade de que essa projeção se confirme é a hipótese levantada pela voz que narra e, ao mesmo tempo, confirmada pela experiência que ele tem com os envolvimento com todas aquelas com quem se comunica.

Ao leitor, fica uma pergunta: por que ele não rejeita nenhuma das mulheres que endereçam desejos sexuais a ele? É possível, diante da distância, do desconhecimento do outro, iniciar uma conversa por correspondência e, logo no encontro, tudo ser mágico e funcionar como se antes já tivessem se conhecido para poder o sexo funcionar sem entrave algum, sem óbice sequer? O questionamento se justifica porque, dentro da ideia que defendemos, parece-nos mais apropriado para o narrador se colocar na posição de quem recebe o outro pelo muito

projetar, planejar, imagetivamente nos dar um perfil de mulher que o satisfaz. Nesse sentido, ele se firma como macho, como pegador, como desejado e “dando conta” da mulherada, sem passar pelo crivo delas, sem que o cheiro do corpo, o formato do rosto, a conversa, o corpo como um todo, pudessem interferir em uma relação desse tipo. Soa como se “não tivesse tempo ruim” para ele, porque consegue o sexo com todas, nessas circunstâncias.

Inicialmente, a imagem do “homem galinha”, “cachorro” ou “pegador” é a que se quer colocar como dominante, porque toda a performance executada por Chinaski concorre para calcificar esse perfil de macho cuja presa se oferece em banquete para ele. Ao término da longa narrativa, se a leitura for superficial ou sem a pretensão de ser para um trabalho acadêmico, seria possível simplesmente dizer que estamos diante de um típico macho brasileiro que se constrói na posição de dominador, encantador, influenciador que deixa a mulherada “babando” por ele. As mulheres, nessa equação, são consideradas presas fáceis e oferecidas, pessoas comuns que não estão satisfeitas sexualmente e que o procuram porque acreditam que ele é a “salvação” para o seu desejo desconhecido pelos homens com quem já haviam tentado se realizar no corpo e cujas experiências são expostas como frustradas. O narrador fica na vantagem.

Ele mesmo narrando sobre si, narrando as mulheres com quem se envolve, perfilando toda uma gama de corpos que passam pelo crivo dele, fica fácil assim se colocar na posição de homem desejado e de macho-alfa. Esta é a outra face dessa mesma leitura: ele inventa essas mulheres de acordo com o desejo que move seu corpo. Ele não as busca. Ele não toma a iniciativa. Elas se oferecem e ele se envolve com elas como se nenhuma questão de ordem alguma pudesse contrariar o desejo, interditasse o tesão, o fizesse “brochar”. E elas o fazem “brochar”: quando ele está bêbado a ponto de não conseguir se concentrar no sexo ou, quando depois de se satisfazer sexualmente uma vez, na segunda tentativa as forças já se mostram definhando. Vale dizer que o narrador se apresenta como homem perto dos sessenta, em torno dos cinquenta e cinco anos, fato que justificaria uma não performance sexual imediata e ininterrupta como é comum ao corpo-sexo do homem jovem e sadio, sobretudo do adolescente.

O que nos interessa enquanto objeto de discussão, nesse primeiro tópico, é o fato de que o narrador protagonista envolve o leitor em uma dicção aparentemente inocente, justa, sem quaisquer traços de cerceamento de liberdade, de relações de gênero injustas. Mas na verdade, quando adentramos à estrutura profunda dos gestos semânticos dele e da escrita que revela os implícitos ou o que subjaz a cada encontro com mulheres diferentes, ao logo do romance, fica evidente o quanto Chinaski assume uma postura machista, viril, egocêntrica. As mulheres que escrevem para ele escrevem exatamente o que ele pensa das mulheres. Escrevem para ele ler

exatamente o que gostaria de receber como texto de desejo: ele na posição maior, superior, no topo; elas numa posição de encontro, abaixo, pedindo, se oferecendo para ter um encontro sexual com ele, como se toda a felicidade corporal delas pudesse ser satisfeita e realizada no corpo de Chinaski.

Isso soa aproveitador por parte do homem que escreve porque, na verdade, não parece ser confiável perceber a voz feminina no romance em análise, quando a autoria, o narrador e o comando de todos os gestos de poder no enredo dependem desse sujeito masculino que se coloca como um “ser superior”, apesar de, falaciosamente, aqui e ali ele querer inverter esse jogo, dando a entender que elas mandam nele. O mandar delas nele é uma tática de que ele se utiliza para despistar todo o machismo estrutural presente em sua performance de macho alfa. Esse machismo estrutural é tão forte que atinge as mulheres como um todo. Não apenas elas: todos os personagens do entorno do protagonista se apresentam como machistas, porque as suas falas, os seus gestos, as ideias que discutem, todos estão firmados em uma estrutura basilar chamada machismo. E essa escrita de cartas pessoais para o protagonista é apenas um dos aspectos dessa ideologia que valoriza e prestigia o homem em detrimento das mulheres.

Assim como já houve uma discussão em torno do romance de Machado de Assis em que a voz feminina fica obscurecida diante de todo o parlatório masculino que a acusa de infidelidade, o romance de Bukowski sofre do mesmo mal, porque mesmo dando voz às mulheres com quem se relaciona, as posturas, os desejos, as falas, os comportamentos, a atenção e o cuidado delas com ele, tudo concorre para um mesmo perfil de mulher requerido por ele, conforme veremos no tópico seguinte. As cartas recebidas por ele têm o mesmo teor, parecem até ter sido escritas por uma mesma pessoa, Chinaski. Isso porque parece óbvio demais que ele possa ter gostado de todas, sem exceção. Sem conhecer nenhuma delas, chega a recebê-las cheio de desejo. E todas mais jovens do que ele. Todas sedentas de sexo, como se ele pudesse redimi-las da perdição em que se encontravam antes de ter contato com ele. Isso é bastante característico do machismo que diz entender as mulheres como elas são. Mas elas são como eles, os homens machistas, gostariam que elas fossem, fizessem, agissem, falassem.

3.2 A invenção das mulheres 2: número e perfil de mulheres das relações de Chinaski

Se no tópico anterior anunciamos e enveredamos pela provável invenção de mulheres por parte do narrador protagonista, considerado pelos leitores de Bukowski como *alter ego* do autor, neste queremos continuar testando a nossa hipótese de leitura, a de que, depois das cartas

escritas para o protagonista, por um tipo de mulher interessada nos atributos sexuais dele, a voz que narra procura reafirmar o seu projeto machista quando perfila um número considerável de mulheres ao longo da narrativa com quem ele mantém contato de afeto e de sexo.¹² Ao todo, as mulheres com quem Chinaski efetivamente manteve relações sexuais somam um total de vinte e quatro. Trata-se de mulheres inventadas com um só propósito: anunciar que estão desgostosas com os seus homens e que veem em Chinaski uma espécie de macho capaz de suprir as necessidades físicas ou sexuais delas, mesmo quando elas não o conhecem pessoalmente, com rara exceção. Há um campo de aposta delas sobre ele, nesse jogo erótico em que elas se oferecem a ele que assume o papel de quem não pode “negar fogo” e, assim, numa visão mais moderna, se comporta como o “cachorro”, aquele que “pega” qualquer uma que “dê mole” para ele. Vejamos no Quadro 2 essas mulheres do protagonista.

QUADRO 2: relação nominal de mulheres com quem Chinaski teve envolvimento

Nome da personagem mulher	Página em que pode ser encontrada
Lydia Vance	07, 12, 39...
Lilly	33
Valerie	36 e 276
April	37
Dee Dee	46
Nicole	75
Mindy	80
Laura	97
Joana Dover	102, 138
Katherine	107
Tammie	119
Mercedes	168
Cecília	187

¹² O *alter ego* a que fazemos menção diz respeito, por outra ângulo, àquilo que já se consolidou como referência nos estudos bukowskianos: a heteronímia. Heterônimo diz respeito a um modo particular de nominar uma obra, por exemplo, com outro nome que não o do/a autor/a. Fernando Pessoa utilizou-se bastante dessa prática, construindo para si diversos heterônimos que falam de si como se não tivessem relação alguma com o autor. Tratava-se de outras personalidades, máscaras ou *personas*, que adquiriam vida própria na obra construída, mantendo-se um distanciamento em relação à autoria. Souza (2018), ao estudar a relação vida e obra de Bukowski, aponta para os escritos dele como heterônimos. Henry Chinaski, por exemplo, é o grande *alter ego* do autor, porque toda a experiência de vida que o escritor teve antes de seus personagens são transferidas para o cotidiano de sua criação, confundindo a relação sujeito biográfico e sujeito literário.

Liza Weston	207
Hilda	214
Gertrudes	214
Cassie	219
Debra	228
Tessie	233
Sara	242, 298
Íris Duarte	253
Valência	281
Tanya	304
Anônima (prostituta)	315

Não é difícil perceber, em relação às questões de gênero nas sociedades de base machista, o quanto essa lista significa em termos de “qualidade” para o sujeito masculino. Em nossa cultura, que dá as condições para a interpretação que fazemos nesse momento, é de se questionar se o quantitativo de mulheres cooptadas pelo protagonista do romance em análise fundamenta uma prática machista ou uma síndrome do dom-juanismo.¹³ A síndrome, conforme a entendemos aqui, foi tratada por Moizés (2020) como um típico comportamento masculino que orienta seu desejo e sua libido para um número vasto de mulheres, isso devido a problemas psicológicos mal resolvidos no período da infância, especificamente na resolução do conflito estabelecido pelo Complexo de Édipo. Todavia, segundo nossa interpretação, como a síndrome donjuanista envolve um sujeito masculino que busca mulheres de difícil acesso para manter relações de afeto e sexo (freiras, casadas, encasteladas etc.), vemos, rapidamente, que Chinaski não corresponderia, em tese, ao perfil dado pela pesquisadora, porque todas as mulheres com quem se relaciona são “fáceis”, são dadas ou estão todas *disponíveis* e se oferecendo para ele. Na verdade, ele não as escolhe, mas é o escolhido.

¹³ Dom Juan é uma personagem literária com origem difusa. Molière, dramaturgo francês, em 1666, já havia escrito a comédia “Don Juan”. Lord Byron, inspirado na mesma personagem, escreve o poema “Juan”. Mas esse mito donjuanescos origina-se em Tirso de Molina, pseudônimo do Frei Gabriel Téllez, que em 1617 escreveu *El burlador de Sevilla o El convidado de Piedra*. No texto, o personagem é construído sob um aspecto narcisista, conquistador, sexualmente falando. No campo da psicologia, houve uma apropriação desse “mito” a ponto de ser desenvolvida a Síndrome de Don Juan: fala daquele homem extremamente narcisista e conquistador, que entende as mulheres ao seu redor como trunfos e, quando as tem, sai da relação efêmera em busca de outros trunfos. De maneira aprofunda, a Síndrome recai sobre um comportamento e/ou personalidade assolada pela rejeição acentuada, de baixa estima de si, vazio interno. A conquista do outro é uma forma de preencher a sensação de rejeição e de baixa autoestima que esses homens apresentam.

Essa correspondência entre prováveis fãs do escritor (protagonista) que o procuram em busca da satisfação corporal, acreditando que o estilo de vida dele corresponde ao que ele escreve, faz que um sem número de mulheres – em sua maior parte advindas de casamentos desfeitos ou mal feitos, com filhos – vejam nele a imagem ideal do homem macho, daquele que, sem o compromisso social do casamento ou da relação fixa, é capaz de manter uma relação à dois, baseada no “tesão” ou na vontade de fazer sexo descompromissado das convenções sociais. Nesse sentido, as mulheres, por um lado, sairiam ganhando ou em vantagem, uma vez que, de posse do domínio dessa prática, poderiam livremente transar com Chinaski, mas sem o tê-lo em sua casa, na sua vida. A conveniência, então, seria de mão dupla, porque ambos sairiam em vantagem ao adotar essa prática de explosão sexual descompromissada.

Essas vinte e quatro mulheres com quem o protagonista se relaciona afetiva e sexualmente ao longo do romance nos faz elaborar a leitura de que há, na visão do protagonista – que parece não se importar em ludibriar o leitor com o seu machismo estratégico e estrutural – uma vantagem para as mulheres que o buscam quando, na realidade da narrativa, elas se comportam ou servem mais aos desígnios machistas e viris dele do que propriamente aos desejos e vontades delas. Isso fica claro por vários motivos. Já falamos aqui do quantitativo de mulheres que servem a um homem só. Se não for equívoco do enredo (que poderia ser dito como mal construído, fato que não se confirma), em todos os momentos de encontro de mulheres com Chinaski, ele faz questão de ponderar sobre a sua idade, uma espécie de triunfo para si, quando confessa ter entre cinquenta e cinco e sessenta anos, sendo assediado sexualmente por mulheres cujas idades variam de 20 a 45 anos.

Se por um lado já é possível perceber o quanto esse homem “se garante” ou, como dizemos no Brasil, “confia no seu taco”, imaginemos a leitura desse discurso, caso a aprofundássemos: chegaríamos a uma conclusão, mesmo que provisória ou cujo sentido só se realiza no todo desta pesquisa, de que em nenhum instante esse homem exhibe momentos em que ele é o dominador da situação preliminar do encontro ou é ele quem toma a iniciativa de forma sistemática e consistente para a realização do encontro. Quando a atuação parte dele, o seu olhar captura a imagem da mulher que deseja através de características confessadamente apelativas ou sexuais, com a agravante de ainda encontrar defeitos nelas. Assim, quando se interessa por um corpo feminino, os lábios, os seios, os glúteos, o quadril, os cabelos, por exemplo, são os signos eróticos que primeiramente são visualizados por ele. E de forma “escrachada”, naturaliza o modo de falar delas. Para ele, por exemplo, Lydia é vesga; April é uma gorda mastodôntica; Tammie tem dentes podres; Hilda é magra e Gertrudes é Balofa.

Notemos que apesar de elas inspirarem desejo sexual nele, e como não dispensa nenhuma mulher que “dá mole” para ele, ele as quer, demonstra forte interesse de apelo unicamente sexual, mas não deixa de falar de atributos negativos no corpo delas, conforme as vê. Nesse sentido, não há uma voz contrária ao que ele diz, muito menos uma que faça o contraponto. Nenhuma fala no romance aponta para aspectos negativos existentes na performance masculina, viril e machista de Chinaski. É como se ele fosse o protótipo ideal de homem para as mulheres, daí elas o procurarem. Quando há fatos negativos sendo revelados acerca dele, é através de sua própria voz que ficamos sabendo, pois ele diz que já está velho (quase sessentão), que bebe feito alcóolatra, que é feio, desalinhado. Mas o leitor não fica sabendo disso por nenhuma voz feminina, a não ser pela própria voz do protagonista.¹⁴ E isso não equivale a um discurso de contraponto que possa equilibrar as imagens que o masculino e o feminino têm sobre o outro no decorrer da narrativa.

Quando investe em uma mulher ou quando quer estabelecer contato sexual com ela, é através do olhar, do roçar a pele dela ou do dizer palavras nem sempre “agradáveis” ou românticas, dentro de uma convenção social mais educada. Assim, dizer que ela é “gostosa”, “rabuda” ou que parece uma “vaca” faz parte da performance inicial ou preliminar desse protagonista em relação às mulheres do seu entorno. Ao tê-las sob o seu domínio, outra marca registrada desse seu machismo egocêntrico é o fato dele pensar por elas, fazer que elas, como marionetes, ajam e falem exatamente o que ele considera adequado para o momento. Desse modo, não é à toa que ele apimenta o encontro com uma paleta de termos que fazem com que elas adiram ao vocabulário dele que as deixa como corpos anestesiados ou em estado de passividade esperando o momento da explosão sexual ou do gozo. Isso se torna importante, nesse sentido, porque quando ele as trata por “vagabundas”, “piranhas”, aludindo ao órgão sexual delas como “buceta apertada” ou “extralarga”, elas não reagem, não insinuam sequer chamá-lo de “cachorro” ou “cavalo”, por exemplo, já que esse linguajar estaria coerente com a cena erótica proposta pelo protagonista.

As posições sexuais em que essas mulheres ficam, a passividade para receber o corpo dele em constante movimento e falatório obsceno torna-as, nas cenas eróticas exibidas por ele, mulheres descompensadas, que só encontram nos gestos, movimentos e palavras desse protagonista o “doce” que pode suavizar a angústia da busca do homem que as satisfaça. Soa como se elas estivessem desequilibradas por não terem um “homem de verdade” e, no momento

¹⁴ Esse dado reforça a ideia inicial de Chinaski ter de si uma projeção donjuanesca no sentido de que, como o mito é construído em sua base: um homem com a autoestima depreciada por um forte caráter de rejeição, de feiura concentrada em si.

que encontram o protagonista, assujeitam-se ao jogo erótico dele montado na cena que é descrita ou narrada. Mas não deixam de gozar. Para ele, que age como uma mente calculista, apenas o gozo dele não interessa narrar ou descrever por causa da obviedade da cena erótica lida. Ele precisa satisfazer o outro para provar a si e a quem lê que ele é “o bom” ou, como se diz na linguagem cotidiana, “o foda”. Há uma necessidade dele em mostrar essa face de si. Isso faz que a leitura unicamente centrada nesse narrador de quem devemos desconfiar (DALCASTAGNÈ, 2001), por um momento, possa ser dirigida às mulheres com quem se relaciona, porque elas pedem que ele não as deixe, não pare durante o ato sexual, por mais que o uso de bordões pornográficos sejam lançados sobre elas nessas cenas eróticas. Se só dependemos da fala dele para compreendermos a cena narrada, parece-nos que é necessário desconfiar de suas intenções, de seu discurso, como nos ensina Dalcastagnè (2001), quando alude aos narradores e personagens do romance contemporâneo.

O protagonista perfila essas vinte e quatro mulheres dentro de um padrão que consideramos razoável para o campo do desejo dele. Razoável no sentido de que ele não consegue rejeitar nenhuma delas. Elas o escolheram, foram em busca dele, mas, na verdade, pelo ângulo contraposto, dizemos que ele as inventou e, por isso, as escolheu previamente, a partir do seu desejo, da sua libido. A idade delas configura um perfil de mulher que varia dos vinte aos quarenta e cinco anos. Essas informações advêm da contagem da faixa etária que ele atribui a elas durante todo o romance. É verdade que todas elas são, em sua maioria, brancas, independentes, divorciadas ou solteiras (quando casadas, em relacionamentos dispensáveis, segundo a visão dele). Para se ter uma ideia, Lydia, Dee Dee e Lilly são divorciadas, mulheres maduras, belas, brancas, sorridentes, independentes. Todas elas, lançadas sob esse perfil, mostram que o protagonista não quer relacionamentos sérios nem duradouros. As mulheres do seu entorno são aquelas que querem sentir prazer sexual e dar prazer a ele, sem questionamentos, cobranças e insistências. São as oferecidas: isso facilita o lado machista dele, porque se são elas que se oferecem, descartá-las rapidamente pode ser um ato que não causa arrependimento ou problema algum.

A única personagem que foge da regra dessa “cenografia” erótica é a anônima prostituta que ele encontra em uma rua qualquer e a leva para casa. A relação sexual entre os dois é estabelecida com a moeda como produto de troca: o sexo é mecânico e pago, o que não o satisfaz, pois a todo o momento ele reclama do modo como ela desempenha o trabalho, acusando-a de não saber tratar um homem na profissão que ela abraçou. Concluem o “serviço” e ele não ficou satisfeito. A prostituta não despertou nele nenhum “tesão”, mas ainda assim,

como modo de garantir a sua imagem de garanhão, viril e macho, foi até o fim, mesmo insatisfeito com a fricção corporal.

Isso demonstra um lado “perverso” dessa maquinaria machista, a de que, independentemente da mulher que se apresente para o homem, a necessidade de provar para si que é macho é uma constante, e isso, em muitos casos, como os analisados por Nolasco (1995), pode prejudicar os sujeitos que assim agem, mas não acreditam muito nesse modo de ser homem, ou que pelo menos questionam toda a carga de cobrança sobre ele para que dê conta de questões muitas vezes distantes de serem realizadas. Vejamos no próximo tópico como a ideia de uma matriz estruturalmente machista é reiterada, no romance em análise, a partir do gozo do protagonista com as mulheres.

3.3 Mulheres inventadas, parte 3: a performance do gozo com elas

No capítulo primeiro discutimos a questão relacionada ao gozo das mulheres nas relações de sexo com os homens como um “direito e dever”, à luz da percepção de Muchembled (2007). Ao analisar a figura de mulheres nos Estados Unidos da América, sobre o assunto, imediatamente nos vem à mente as personagens de Chinaski que são transeuntes do território norte-americano, circulando pelas cidades e perfilando como em um desfile para o macho de quem buscam atrair a atenção para poderem chegar com ele até à cama. As investidas delas, asseguradamente como um modo do escritor protagonista se sentir atraente em sua meia idade, nos fazem questionar se há realmente uma base discursiva, a partir da prática do sexo entre eles, que corrobore uma visão de empoderamento e autonomia feminina no romance em estudo; ou se os modos de sujeição delas, durante o sexo com o protagonista, não configura, a nosso ver, uma prática machista reversa para satisfazer o ideal de mulher que o machão exige e para torná-lo figura hedonista e egocêntrica em suas relações de afeto e de sexo.

O que nos faz apostar com segurança nessa visão machista estrutural por parte de ambos os personagens (masculino e todo o feminino que com ele se relaciona) é o fato de não haver um direcionamento mínimo sequer por parte delas que aconteça como prova de uma escolha consciente do homem que elas buscam para se relacionar. Essa prova poderia estar exatamente durante o ato sexual, que é o fim último dos encontros delas com ele. Mas o que percebemos é toda uma cena erótica de dominação do homem sobre a mulher, seja do ponto de vista do galanteio, do movimento corporal, do uso do linguajar, do direcionamento do coito em si para atingir o orgasmo. A todo o momento ele, o protagonista, torna a mulher do momento

um ser passivo, não falante, paralisado em uma determinada situação, esperando todo o movimento dele, acompanhado de palavras que parecem engendrar a cena erótica. Dessa forma, fica difícil entender uma autonomia feminina nos termos feministas conforme discutimos no capítulo primeiro. Observemos como eles se comportam nas cenas eróticas, conforme assim estamos denominando os momentos em que o sexo entre eles acontece.

A descrição de uma cena erótica com Mindy é dita dessa forma:

Esfreguei meus lábios contra os dela, suavemente. Meu pau subiu. Senti seus seios contra o meu peito. Peguei um peito e chupei. Senti o bico endurecer, Mindy se remexeu. Escorreguei minha mão sobre a barriga, e dali pra buceta. Comecei a bulinar sua buceta, devagarinho. “É como abrir um botão de rosa”, pensei [...] É como dois insetos se movendo [...] O mágico realiza sua mágica lenta. A fêmea vai se abrindo devagar [...] Mindy foi se abrindo, foi ficando molhada. Ela é linda. Daí meti nela. Enfiei meu pau lá dentro. (BUKOWSKI, 2019, p. 84)

Como toda cena erótica escrita por homens cisgêneros e heterossexuais, a figura deles tem que ser a central na trama. No caso em análise, em nenhum momento a voz de Mindy é ouvida, sentida, percebida. De uma forma sintética, dizemos que ela, por ter sido silenciada nessa performance da qual participa, se torna uma personagem invisível, *obscena* no sentido mais literal do étimo do termo, quer dizer, *fora de cena*, apesar de participar da cena como sujeito dominado pelo que comanda todo o ato sexual. Como contra-argumento poderia ser perguntado se não haveria equívoco nessa premissa, porque se ele é o narrador e tem que estar com a fala constantemente para poder narrar, descrever ou dissertar sobre fatos e personagens, não haveria uma exata sugestão de domínio do turno de fala, do poder machista conforme apontamos.

Retrucaríamos a questão com elementos do próprio trecho. Lembremo-nos de que o protagonista é o narrador. Tudo o que sabemos é a partir da voz dele. Então ele tem razão, até certo ponto, de dominar o discurso, de reter o turno de fala em si. Mas o que causa incomodo maior é que, exatamente por ser ele o porta-voz do enredo criado por ele mesmo, não dá oportunidade a elas, em momento algum, de se revelarem como estão se sentindo, se estão entrando no jogo, se a satisfação está sendo atingida, se o gozo se realiza. Vejamos que, no trecho dado, para efeito de realização e sensação erótica e sexual, a Mindy são atribuídas atitudes exclusivamente passivas na relação direta com as atitudes ativas dele, conforme assim se expressou toda uma teorização em torno dos corpos masculino e feminino clássicos: um ativo masculino e um passivo feminino, típico das teorias arquetípicas de interpretação dos sujeitos (LAQUEUR, 2001).

Considerando os verbos usados, no trecho transcrito, para dar a ideia de sensação sexual de ambos, ao personagem homem foi atribuída uma sequência de ações eróticas descritas a partir de verbos denotadores de ação: esfreguei (meus lábios), peguei, chupei (um peito), escorreguei (a mão), comecei a bulinar (a buceta), meti (nela), enfiei (meu pau); além desses, outros também são chamados à cena: subiu (meu pau), senti (os seios e o bico endurecer). Não é de se estranhar, em uma cena como essa, da forma como estamos argumentando, que haja um total domínio do corpo feminino pelo homem. Os verbos denotadores das ações que vão acontecendo para se chegar ao orgasmo dão mostra disso. São verbos que alimentam uma carga semântica agressiva, violenta, invasiva, apesar de termos ciência de que a cena sexual geralmente acontece nos termos performáticos descritos. Mas a seleção vocabular demonstra uma atitude ideologicamente marcada como machista.

Como em uma gradação linguística, o inventário verbal escolhido tem como ponto de partida um aparentemente e simples esfregar, avança para um pegar, um escorregar, até começar a bulinar: é como se o que fora feito antes do “começar” se tratasse das preliminares do homem (não foram preliminares para a mulher, entendamos); bastou o começar a bulinar que os verbos, na gradação ascendente, assumem uma postura semântica de maior violência e agressividade: meteu, enfiou. Não haveria necessidade de mais verbos. Estes já soam bastante fortes para dizer da força e brutalidade da cena erótica. E não estamos aqui ingenuamente acreditando que as cenas não ocorram dessa forma. O questionamento, mais uma vez, é sobre a escolha das palavras para significar esse momento, os gestos. A ideia das preliminares para ele fica tão marcada no trecho, que os dois verbos usados para denotar a *percepção* ou *sensação* sexual dele ficam restritas exatamente ao movimento inicial, quando começa a se esfregar no sexo dela que o pau *sobe* como se tivesse vida própria, daí que ele *sente* o bico do seio dela endurecer.

Essa perspectiva sexual se torna como um padrão exigido pela natureza, reiterado social e culturalmente por homens defensores do machismo viril, muitas vezes de base patriarcal e misógino. Se na natureza as fêmeas são cobertas pelos machos (linguagem bíblica clássica), os homens que se orientam por uma visão conservadora de sociedade, relacionada aos papéis de gênero e de sexualidades, assim também se comportam e reivindicam para si essas posições demarcadoras do sexo positivo e do negativo; do gênero dominador e do gênero dominado. Para ser dominado, nada mais útil do que, primeiramente, domá-lo, como o protagonista de *Mulheres* assim se comporta, inventando mulheres que adiram ao seu estilo de vida, que sintam tesão por um homem já ficando velho e o satisfaça como adolescente viril. Essa marcação sexual similar ao que ocorre na natureza é expressa pela fórmula linguística: “O macho realiza sua mágica lenta. A fêmea vai se abrindo devagar”. A iniciativa, o papel ativo é

o dele (realiza) como em uma mágica; a função dela é, diante da mágica, ser tocada e, como uma sensitiva, apenas reagir aleatoriamente à magia dele, “se abrindo devagar”.¹⁵ Há fórmula linguística mais apassivadora do que essa?

No que diz respeito às sensações dela, os verbos enunciadores do seu sentir ficaram restritos a ela se “remexer” e a ela “ir se abrindo” e “ficar molhada”. O remexer do corpo, no trecho em que se encontra o verbo, não alude a uma ação voluntária, desejada por ela, apesar de ser dela. Trata-se de uma reação aos toques e domínio do homem sobre o corpo dela. Se houve um remexer por vontade, nunca saberemos, porque o domínio do *logos* em todo o romance é do homem, reiterando a lógica do logocentrismo presente no mundo ocidental, a partir de Jacques Derrida (1973). Mas independentemente de termos ou não esse dado, o que consta no trecho nos faz ver (e não inferir) que houve uma reação à cadeia de movimento que ele realiza. E como correlatos desse verbo, os demais surgem para afinar a semântica passiva do corpo feminino diante do domínio masculino: ela foi se abrindo e foi ficando molhada. Evidente que toda essa reação só é possível porque ela está envolvida na cena e como corpo vivo e sujeito às leis do desejo, reage. Também não é essa a questão em pauta: o problema é que tudo acontece por ele, com a fala dele, com a ação dele e para o desejo dele. Aparentemente parece querer satisfazer a mulher, fazendo-a sentir arrepio, se abrir, ficar molhada. Mas o meter e enfiar são verbos que melhor traduzem o desejo do macho dominador que funciona como um predador a enredar a sua presa.

Outro trecho bastante chamativo quanto ao aspecto em pauta é o que segue, momento em que, usando de uma lógica que não apenas invisibiliza a mulher com que mantém a relação sexual, o narrar e/ou descrever a visão que ele tem dela, naquele ato ou momento da penetração vaginal, faz que o/a leitor/a questione o lugar das personagens femininas no romance *Mulheres*, bem como a percepção estritamente estrutural do machismo centrado em Chinaski (bem como nelas também, conforme ainda veremos). Vamos ao trecho.

Daí, desisti de me preocupar em lhe dar prazer, e simplesmente fodia-a. Metia como animal. Era que nem um assassinato. Pouco me importava; meu pau tinha enlouquecido [...] Era como estuprar a Virgem Maria. Gozei. Gozei dentro dela, agonizando, sentindo meu esperma invadi-la.; ela estava indefesa, e eu soltava minha gala bem no fundo das profundezas de Katherine – corpo e alma – sem parar, sem parar [...] (BUKOWSKI, 2019, p. 107)

¹⁵ Na natureza, as plantas sensitivas, como a Mimosa (da família Fabaceae), se fecham ao serem tocadas. Ironicamente, na lavra de Chinaski/Bukowski, as mulheres que sentem o toque dele se abrem ou abrem as pernas para ele entrar no meio delas.

Do ponto de vista da ação masculina, vemos um homem em uma cena descrevendo a sensação que teve quando da relação sexual com uma mulher. A sensação dele é centrada exclusivamente naquilo que poderia ter dado certo (apesar de ter dado), de acordo com a fantasia que alimenta: um sexo pleno. Trata-se de uma sensação que prioriza o egocentrismo, o egoísmo machista preocupado em apenas se satisfazer do modo como acredita que deve ser, e não do modo como as ações naturalmente evoluem na relação corporal. Fantasias e criar expectativa é diferente de viver uma experiência real. Pode ser que as expectativas sejam atendidas, a depender da sintonia dos corpos, dos ajustes feitos, dos diálogos construídos etc. Não acontecer de acordo com o esperado pode também ser uma experiência válida, porque, para uma pessoa madura e experiente, como o próprio narrador se coloca nessa posição (sobretudo em relação a sua idade), tudo permanece como aprendizado e não se goza ou não se deveria gozar unicamente de um jeito. Mas o sujeito homem dessa relação se sente frustrado diante da relação sexual tida com a personagem Katherine.

Quando admite que “*desistiu* de se preocupar” em dar prazer a ela, dá a entender que nas relações com as outras mulheres havia essa preocupação por parte dele, como se ele estivesse sempre querendo compartilhar as sensações positivas do encontro sexual. No trecho anterior, é de se ver que em nenhum momento o/a leitor/a enxerga essa preocupação dele com a mulher. O ponto de início e de conclusão da relação sexual mantida por ele e suas mulheres parece ter um só fim: a satisfação dele, independentemente de a mulher acompanhar ou não o seu ritmo sexual e atingir o orgasmo, momento de grande importância para essas personagens que saem ou ainda estão em relacionamentos afetivos com outros homens e buscam o protagonista no afã de encontrar o novo, o corpo que corresponde ao desejo delas, algo que, conforme confessam, já não tinham mais com os seus maridos já largados ou dos com quem ainda se encontram.

Se houvesse uma preocupação por parte dele em relação a elas, estaríamos diante de um homem cuja prática de afeto e sexo é compartilhada, menos egoísta. Teríamos um diferencial nesse homem porque ele atribuiria importância ao outro e não estaria querendo um sexo sem estar sintonizado com a mulher do momento. Todavia, a desistência da preocupação com ela, no caso específico, é por um motivo estritamente egoísta, malcriado, chulo e feio de se dizer, apesar de estar na boca de muitos homens o que Chinaski expõe como uma verdade e preocupação para ele: a mulher tinha a vagina larga. Deixou de querer dar prazer a ela porque Katherine tinha, em seu dizer e linguagem, “a buceta larga”. Ora, se isso não é machismo estrutural, o que seria, então? Se esse protagonista não é um sujeito que encarna o lado pior dos homens misóginos, machistas e viris, são o que, então? Esse lado piorado de muitos homens

construídos à luz de um machismo que despreza o corpo feminino naquilo que são, e só elogia ou encontra vantagem no corpo delas quando esses corpos atendem ao modelo requeridos por eles, mostra o quanto, nesse aspecto, e analisando-o pelo lado dos papéis de gênero atribuídos hoje às pessoas e personagens também, o protagonista é defensor de um pensamento conservador, arcaico, *démodé* e, se quiséssemos usar um palavreado coerente com o dele, sem descer nem subir mais do que a altura dada por ele, ele alimenta uma visão “escrota” de mulher, assim mesmo, relacionada unicamente ao seu corpo, ao seu desejo, ao seu prazer, tornando-as menores, abjetas e objetos.

Ao não mais se preocupar em dar prazer a ela, na posição em que está (não sabemos qual a posição dela, qual o gosto e a sensação dela nessa relação sexual), ele apenas a “fodia”. Observemos o uso do verbo chamado para denotar a ação dele em relação a ela. *Foder* é um verbo de expressão semântica agressiva, violenta, porque remete a vários segmentos de sentido. Um deles, segundo Souto Maior (1988, p. 88), diz ser um verbo transitivo de origem latina (*fodere*), cujo sentido original é “cavar, furar, picar” e cujo correlato cultural machista é direcionado para o ato de “fornicar, copular, trepar”. Observemos que há um grau de agressão no uso do verbo em discussão. Fazer sexo, fornicar, trepar, por exemplo, não adquirem a conotação de *foder*. Essa expressão, para além do teor sexual, é usada também para dizer que alguém está sem sorte, sem chance, sem lugar; que não é ninguém, mais sim um *fodido da vida ou na vida*, um sem valor. E todos esses caracteres semânticos são possíveis de serem visualizados na entonação dada por Chinaski no momento em que transa com Katherine.

A semântica desse verbo ganha relevância quando temos no mesmo enunciado o uso de outros termos se referindo a mesma situação narrada e ao mesmo corpo feminino: ele *metia* (nela), gozava (nela) soltava (o esperma nela) e tudo isso era como um “assassinato” e como um “estupro”. Ora, não há como não sentir a força elocutória desses termos na escrita do protagonista. Ele toma o corpo da personagem unicamente como um *depósito* do seu esperma, um alento para o seu desejo, uma bainha (vagina) para o seu pênis (espada). Em nenhum momento a leitura nos dá um traço humano de que esse homem compreende o processo de mudança do corpo da mulher, os desejos e necessidades dela, a vergonha ou o querer dela de modo consciente. Não há uma única fala que se dirija a ela como um sujeito que age, que tem consciência, que quer e deseja aquela situação em que se encontra. Ele a detrata, a minoriza, a humilha nessa situação.

Ainda vale lembrar que, no mesmo trecho, quando se refere a ela, e fala como quem está por cima, observa, sente, avalia, domina o outro, depois de inundá-la com o resultado do seu prazer, a vê *indefesa*. Não há como não tocar na relação predatória aqui materializada, em

que homens como Chinaski se colocam na posição de predadores sexuais e mulheres como Katherine, na posição de presas indefesas, imobilizadas, afásicas, prontas para o refestelar-se desse tipo de macho que unicamente sabe tirar proveito do corpo da mulher que com ele mantém esse tipo de relação ou cai no alto poder de sedução que eles têm. Ao bem da verdade, como anunciamos, o sexo predatório, por ora, fica aqui apenas como sugestão, porque como já dissemos, esse protagonista parece mais um inventor de mulheres para satisfazer o seu desejo por um tipo específico de performance que o agrada.

Em outro trecho do romance, já com outra personagem, Mercedes, e em outra cena erótica, Chinaski assim se expressa quanto ao seu relacionamento do momento com a sua “presa sexual”:

Continuei chacoalhando. Mais cinco minutos. Mais dez. Não conseguia gozar. Comecei a fraquejar. Fiquei mole. Mercedes não gostou: – Continue! – pediu. – Ah, continua, baby! Não deu mesmo. Rolei pro lado [...] No que Mercedes estaria pensando? A vida me fugia, meu pau murchava [...] Meu pau deslizou pra dentro dela. Agora, eu sabia que ia dar certo. O milagre seria refeito. Ia gozar na buceta daquela cadela. Ia inundá-la com meu sumo e nada que ela fizesse poderia me deter. Era minha. Eu era um exército conquistador, um estuprador, o senhor dela. Eu era a morte. Ela estava indefesa. Sacudia a cabeça, me agarrava, arfava, gemia. Meu pau gramava. Dei um urro estranho e gozei. Dali a cinco minutos ela roncava. Eu também. (BUKOWSKI, 2019, p. 168-9)

Essa é uma das cenas em que o narrador dá voz à mulher com quem se relaciona, apesar de já termos levantado a tese de que essas mulheres perfiladas na narrativa de Bukowski não passam de uma invenção do protagonista, do ponto de vista da leitura do discurso machista estrutural, para poder chamar a atenção sobre si, sobre sua macheza, sua virilidade, uma verdadeira propaganda de uma máquina de fazer sexo. Na cena, há vários elementos que podem ser tomados como imagem para se analisar. A primeira delas diz respeito à voz e desejo da mulher com quem o homem se relaciona. Quando o protagonista não consegue mais sintonizar o seu desejo a ponto de manter uma ereção, sobre Mercedes, sua parceira do momento e da cena erótica, diz que ela não gostou e ainda pediu: “– Continue! – Ah, continua, baby!”. Essas são as únicas palavras proferidas por ela, segundo a voz narradora, durante o ato sexual, porque depois dessa fala, ela fica pensativa a ponto do protagonista se interrogar: “No que Mercedes estaria pensando?”. Depois que se refaz desse “amolecimento”, retorna à atividade e chega ao gozo. Novamente, sobre a parceira, é dito que, tão logo ele “gozou”, em cinco minutos, ela já dormia, e ele seguiu fazendo o mesmo.

Visto de forma superficial, é possível dizer que a mulher com quem o protagonista se relaciona tem sua fala revelada, sua insatisfação registrada e, nisso, há uma cobrança da parte dela para com ele, porque ela não seria simplesmente uma boneca afásica e sem desejo. Não se

pode negar que ela não falou, ele assim nos fez ler. Mas a cena como um todo contraria a lógica do diálogo, da partilha, da reciprocidade entre amantes. Dizemos isso porque todo o cenário construído para essa relação sexual favorece unicamente o homem, o protagonista, seja do ponto de vista da performance ativa e com um *quê* de predatória, do domínio do turno de fala, da interpretação do desejo ou da vontade feminina. Sobre Mercedes, o narrador menciona apenas um pedir que ele não parasse (estava ficando gostoso e ela gostaria de concluir o ato), ao passar o tempo pensativa ou calada (isso já é observação dele) a ponto de ele questionar o silêncio e o roncar dela, após o ato sexual.

Por que esse estado de letargia, de subserviência, de impotência da mulher diante do homem? Por qual motivo tanto o escritor (Bukowski) quanto o protagonista (Chinaski) preferiram representar essa personagem (Mercedes) em um estado de ser potencialmente menor, sem força, sem voz, sem desejo, cujo corpo é comandado e submisso aos desejos do homem, naquele momento? Trata-se de uma visão que se tem do outro: visão deturpada, menor, inferior, abjeta e objetal. Então, a partir desses elementos que trazemos à baila, fica difícil interpretar essa cena erótica como contendo algo de afirmativo para as mulheres que podem ser representadas pela imagem de Mercedes. O romance em si, a partir do título, parece querer evocar uma discursividade empoderada às mulheres quando, e aí vemos o título na perspectiva machista, na verdade, alude ao número de mulheres que passam pela cama e pelo corpo do protagonista. Numa perspectiva invertida de leitura, poderíamos dizer que essas mulheres a que o título faz menção são para o homem; ou, de outro modo, poderia figurar nele, no título, no singular, *Homem*, isso porque há apenas um em todo o romance que protagoniza a performance machista do “pegador”, do disponível para todas elas.

Torna-se relevante observar também que o narrador nos afirma que “Ela estava indefesa. Sacudia a cabeça, me agarrava, arfava, gemia”. Mesmo sem ouvirmos ou lermos uma só palavra relacionada ao gesto dela de arfar e gemer, ele afirma que ela assim performou: para a satisfação dele e, logo, ele assim entende, vê ou quer sentir que tenha sido assim, ou para o prazer dela? Soa estranho em um trecho dessa natureza que uma mulher esteja fazendo sexo com um homem espontaneamente, queira atingir o orgasmo (daí cobrar dele que não parasse) e não fale por si sobre o que está sentindo, o que está querendo. Mas fica passiva, sem falar, apenas gemendo, arfando para, depois, roncar. Esta cena erótica, numa visão mais “chula”, seria algo “broxante” para as mulheres ter que ler ou ouvir isso: ela não atuou durante o sexo, mas ficou imobilizada, vítima do corpo ativo do homem, para depois dormir, roncando, atributo a-romântico, fora de contexto, mas pertinente, do ponto de vista da confissão, ao universo masculino. Isso sem falar que ele afirma seu senhorio sobre ela: “Era minha”.

A partir de falas retiradas do trecho dado – “Meu pau deslizou pra dentro dela”, “Ia gozar na buceta daquela cadela. Ia inundá-la com meu sumo e nada que ela fizesse poderia me deter”, “Era minha. Eu era um exército conquistador, um estuprador, o senhor dela. Eu era a morte”, “Ela estava indefesa” – é possível afirmar, numa visão mais global sobre o aspecto da dominação e predação masculina, que o romance em estudo se realiza enquanto literatura, linguagem e escrita criativa, correspondendo a todo um processo imaginário que alude, teoricamente, ao que os estudiosos da literatura pontuam acertadamente como um romance. Estruturalmente, conceitualmente, *Mulheres* (2019), de Charles Bukowski, cumpre o papel teórico do gênero romance conforme discutido em quaisquer livros de teoria da narrativa ou teoria da literatura. Todavia, e esse é o nosso ponto de vista central, da perspectiva ideológica, parece consolidar práticas culturais estruturalmente machistas em detrimento dos sentimentos, performances e reivindicações das mulheres.

Entendamos: não é que nossa visão crítica do romance esteja cobrando ou quisesse que o romance em estudo funcionasse como uma escrita que atendesse aos reclames femininos, às reivindicações de mulheres; que buscasse representar uma equalização ou paridade de gênero como uma leitura menos pretenciosa poderia querer mostrar. Não é isso. O texto foi feito, planejado, publicado, vendido, lido, criticado. Debruçamo-nos sobre a estória contada, materializada no romance analisado. O que nós estamos defendendo é que, lido hoje, com a mentalidade que as políticas públicas têm, de acordo com as leis em vigor e com o pensamento sobre as relações e/ou papéis de gênero em sociedades como a brasileira e a norte-americana, o tema do machismo estrutural, ideologicamente, se torna de menor valor ou com valor histórico para que possamos entender como o pensamento machista impregnava escritas literárias como a de Bukowski.

Pensar a ideologia de gênero presente no romance em estudo significa entender que o texto literário, a partir do momento de sua publicação, pode ter vários direcionamentos interpretativos. Lá, na década de 1950, nos Estados Unidos da América, e a depender do público leitor, a estória narrada ainda encontrava sentido porque os papéis de gênero, as performances afetivas e sexuais de base binária, do masculino e do feminino, estavam em discussão. Ainda era embrionária a questão sobre igualdade de tratamento, direitos iguais, empoderamento feminino. Não é que não houvesse discussão afiada, apenas as lutas pelas mulheres que já tinham se iniciado décadas antes, ainda encontrava resistência em grupos sociais mais conservadores e, talvez por isso, o modo de agir de Chinaski pudesse ter sido interpretado como uma prática afirmativa ou, quando mais, como algo sobre o que não se falava, era silenciado e havia concordância geral.

Um problema que se coloca é o fato de o romance ser lido hoje, com as chaves de leitura de que dispomos agora, ancorados que estamos em teorias diversas que compartilham de um mesmo sentimento, de uma mesma base ideológica: a de que há uma necessidade de se buscar o tratamento igual, os direitos iguais nas questões de gênero, porque as mulheres e os outros ainda minorizados (negros, LGBTI, indígenas, pessoas da periferia etc.) têm sofrido muito com o desequilíbrio entre grupos de indivíduos e outros, quando a questão de gênero (como a aqui tratada) é a central. Ler *Mulheres* hoje, para uma maioria leitora já educada e letrada em uma visão crítica da ideologia de gênero, pode parecer incoerente, contraditório, porque as práticas de afeto e sexo narradas, de certa forma, contestam todo um aprendizado sobre mulheres e o corpo nos dias de hoje. A fundamentação teórica que exibimos aqui não serve unicamente como enfeite: ela traz uma discussão que mostra como a masculinidade viril, estruturada na lógica machista, sustentou durante milênios as relações íntimas envolvendo homens e mulheres heterossexuais.

Dentro dessa discussão, trouxemos também à tona os modos como os corpos de mulheres foram usados ao longo das práticas sociais relacionadas aos homens provedores e às mulheres pedagogizadas para manter o *status quo* de mães, donas de casas, casadas, cuidadoras do lar, fieis e submissas aos esposos. Nesse sentido, mediado pelo poder do *logos*, da palavra, aos homens cabia o domínio do mundo. Funcionava como sustentáculo da família, centro da relação nuclear estabelecida por ele, a partir da escolha de uma companhia feminina (importante ressaltar que a mulher não tinha o direito de escolher, essa prerrogativa era dele). O poder da palavra, o poder de se deslocar pelos espaços públicos como garantia de sua posição de gênero, tudo isso dá acesso irrestrito ao homem sobre os demais que se colocam numa escala menor do que a em que ele se encontra. Nesse sentido, o modo como o protagonista do romance se expressa em relação à mulher, no caso, Mercedes, denuncia esse tipo de relacionamento negado nos dias de hoje, provando que a literatura e a sua leitura dizem respeito ao seu tempo, ao tempo de publicação, como já pensaram Abreu (2006) e Nina (2007).

Do ponto de vista linguístico e semântico, os termos usados no trecho dado para se referir ao seu papel de macho sobre a mulher que funciona como uma fêmea dá uma clara demonstração do quanto de poder há na visão desse protagonista que em alguns momentos procura enganar os leitores com a falsa ideia de que dá direitos às mulheres ou se engraça delas porque elas o procuram. Parece ser incontestável, diante da afasia da mulher e da verbosidade do homem, afirmar que ele submete as mulheres a um papel humilhante, degradante, menor. Se na relação sexual há necessidade do uso de termos de baixo calão capazes de acionar o dispositivo do “fogo”, de uma maior potência libidinal, mas de acordo com a vontade dos

envolvidos; aqui, o gesto de poder e vontade se refere unicamente ao homem, ao que domina a cena erótica, que interpreta os outros e a situação a seu modo, de acordo com a sua percepção de mundo que já é contaminada pela estreiteza de visão sobre os gêneros, os corpos, os desejos.

Não é à toa que ele, a partir da imagem gradativa, se coloca como um “exército” que conquista a mulher para, depois, na perspectiva da fúria e da não empatia, “estupra” a mulher (sinal de poder masculino no território inimigo: invadir o corpo da mulher do outro) para posteriormente ser “senhor” dela. Conquistar, estuprar e se assenhorar é como esse protagonista se coloca frente à mulher que está sob o seu domínio, encanto, sedução ou hipnose. Nesse sentido, por ela estar indefesa – não porque assim o seja ou esteja por vontade (temos unicamente a voz dele narrando, descrevendo) –, sente-se dono da situação com o poder, inclusive, de “morte”: ele personifica a morte, tem o poder de mudar o destino da mulher sem que ela o deseje. Essa visão machista ainda se confirma quando ele usa o termo “pau” que aponta como “deslizando dentro dela”, que é tratada como “cadela”, não como mulher ou sujeito de desejo. Ele quer “inundá-la”, depois de invadi-la, de se assenhorar, porque agora ela é dele.

Haveria outra interpretação sobre o trecho dado? Como não pensar em um tipo de mulher inventada por esse escritor pornográfico que se chama Henry Chinaski? Quem não hoje leria o trecho e todo o romance, e não diria tratar-se de uma versão conservadora do machismo estrutural, cítrico, tóxico que ainda perdura na mente de muitos homens que habitam as sociedades em cujos setores se discute e se nega esse tipo de performance e de visão de mundo? Aprender que o trecho e o texto denotam unicamente uma cena erótica em que o homem como o iniciador da sedução se apossa da mulher em conformidade com ela seria no mínimo equivocado, sobretudo quando sabemos, a partir de Barthes (1978), que a escrita literária quando diz algo é para significar outra coisa; que a linguagem literária trapaceia o leitor: é preciso experiência para poder enxergar o que subjaz ao discurso.

A falácia do discurso encontra-se na suposta proposta de que as mulheres são o centro da narrativa longa, porque são muitas que perfilam ao longo de mais de trezentas páginas (na edição que usamos para fazer a leitura). Encontrá-las, dar-lhes afeto e sexo como se fosse ou se tratasse de uma necessidade delas, porque estão *sozinhas* ou *carentes*, eis a justificativa que o protagonista quer incutir na mente do leitor. Ele enreda as situações de sexo como se ele fosse uma lenha cuja brasa está sempre acesa, viva, vigorosa, disposto a enfrentar quaisquer mulheres que se achem a ele. Elas surgem, seja escrevendo cartas pessoais para ele, seja diante dele cedendo a um flerte, se insinuando e depois confessando que seu homem anterior não tinha o vigor que Chinaski tem. Como elas só falam exatamente o que ele quer ouvir e colocar para o

leitor, a desconfiança (DALCASTAGNÈ, 2001) se estabelece nesse personagem e narrador. O seu discurso não é de confiança porque a própria verossimilhança se enfraquece diante do que estamos levantando aqui.

Como já havia dito, do ponto de vista da apenas leitura, do ler por ler, sem o interesse de construir uma crítica sobre o romance dado, o discurso passa tranquilamente porque o ato de ler não tem as implicações que um estudo aprofundado como esse deve ter. Quando passamos a questionar o modo monovocal de falar dele, de apenas uma voz que fala sem que haja diálogo, mesmo com um interlocutor presente (a mulher), fica nítido que o protagonista se apossa do verbo, fala por si e de si, e quando aponta quaisquer elementos relacionados à mulher com quem se relaciona no momento, sabemos, sentimos e defendemos, não passa de ilusões próprias, questões particulares: gostaria que as mulheres com quem se envolvesse tivessem o perfil de mulheres que inventa para se relacionar. Elas não falam porque não existem do modo como ele as descreve. Se existem, parece ser no mundo de sua fantasia, porque é pouco provável que todas as vinte e quatro mulheres com quem se relaciona ao longo do romance sejam perfiladas quase de uma mesma forma, com um mesmo propósito. E para ampliar essa discussão, vejamos como ele as descreve nas cenas em que, falseadas de um discurso de desejo, elas defendem um machismo estrutural.

3.4 Mulheres inventadas, última parte: as personagens machistas de Chinaski

O leitor já percebeu que toda a nossa discussão se constrói em torno de uma visão não afirmativa para as mulheres no romance de Bukowski. A tese central se alicerça na ilusão ou falseamento da linguagem que procura querer denotar uma visão sobre o outro, no caso, do homem em relação à mulher, mas não consegue estabilizar essa visão, porque o discurso de que se impregna o seu modo de narrar e de descrever as cenas eróticas envolvendo-o junto às mulheres do seu entorno está pleno ou saturado de um machismo estrutural, de uma visão negativa das mulheres com quem se relaciona. A sua linguagem quer enganar o leitor no sentido de que, ao oferecer uma cena erótica, o cenário é construído para querer fazer jus a uma relação sexual cujos envolvidos estejam de acordo, conscientes de sua performance e que o homem é procurado para “saciar” o desejo de uma mulher que o buscou na clara intenção de se realizar sexualmente com ele depois de ter passado por uma experiência de privação sexual com o seu homem anterior. A falácia discursiva, então, surge, quando, lendo com profundidade – e nem precisa ver nas entrelinhas, porque o narrador se perde em sua linguagem –, o inventário

linguístico selecionado para narrar e/ou descrever o outro (mulher) e a cena estabelece um jogo semântico em que, do ponto de vista da afirmação, unicamente o homem machista, viril e misógino é a imagem que chega ao primeiro plano. A mulher, nesse sentido, é pintada com as cores da passividade, da conformação com o outro sobre ela. Passemos a ler como tanto Chinaski quanto as mulheres do seu convívio relacional são machistas a ponto de reproduzirem uma ideologia que, dentro da ambientação histórica a que o enredo se refere, ainda era possível de ser vislumbrado, mas à luz das discussões atuais, as sociedades democráticas buscam se libertar desse tipo de prática social.

Em um dos momentos da estória, flagramos a personagem Dee Dee em seguinte diálogo:

- Poxa, cê tá com tudo...
- É, só que...
- O quê?
- Tá me faltando um homem. Um bom homem.

(BUKOWSKI, 2019, p. 46)

A fala transcrita exhibe, inicialmente, uma postura feminina que reivindica para si a presença masculina. Do ponto de vista visual, ela está “com tudo”. Essa expressão, culturalmente falando, significa que não há nenhum problema quanto à beleza, quanto ao modo de ser vista, interpretada; trata-se de uma mulher que transita ou desfila pelos lugares públicos, atrai a visão e/ou desejo dos homens, pode ser invejada por outras mulheres. Mas há uma falta. Apesar de tudo isso, para Dee Dee falta-lhe o sujeito essencial em sua vida. O termo é esse mesmo: essencial. Dizemos isso porque as personagens mulheres de Bukowski apostam a sua felicidade no encontro com o homem. Fazem dele a parte central de sua vida. Podem ter tudo, sem o homem ao seu lado, na cama, elas se desconhecem, se estranham, porque a visão ideológica reiterada ao longo do romance é a de que as mulheres não apenas necessitam de um homem com quem transar, elas necessitam do homem ancestral, do homem dominador, do “bom homem”. Fora de contexto, esse “bom homem” poderia significar uma pessoa bondosa, carinhosa, compreensiva. No contexto do romance, significa um homem que seja capaz o suficiente de realizar a mulher na cama.

Em outro trecho, com a personagem Lydia, flagramos o seguinte diálogo, dentro de uma perspectiva que converge para o já dito no parágrafo anterior:

- Por que é que você escreve sobre as mulheres daquele jeito?
- Que jeito?
- Você sabe.

- Não sei, não.
- Ora, eu acho uma vergonha um cara que escreve tão bem como você não saber nada sobre as mulheres.

(BUKOWSKI, 2019, p. 12)

[...] Você não entende nada de mulher [...] Pra eu me interessar por um homem ele tem que chupar minha xoxota. Você já chupou uma xoxota?

- Não.
- Você tem mais de cinquenta anos e nunca chupou uma xoxota?

(BUKOWSKI, 2019, p. 22)

Os dois trechos remetem a um só sentido e coerente com toda a discussão até então aqui posta e defendida: a de que há, por parte das mulheres, uma reprodução do machismo estrutural, tornando o personagem homem um sujeito de muito valor social, cultural, individual. Em nenhum momento, por exemplo, se pensarmos no trecho discutido no parágrafo anterior aos dois trechos agora dados, é dito que o homem necessita de uma “boa mulher” ou de uma “mulher de verdade”, se fossemos parear as ideias, as falas, os ditos. O não dito é onde esconde a verdade dessa lógica, ou a lógica dessa verdade: subjaz ao texto dado o discurso de plenitude e completude do homem, que não verbaliza, em nenhum momento, o necessitar de uma mulher ao seu lado para poder aprender ou querer ser feliz. Por si só ele já é. As mulheres entram e saem de sua vida como prêmios ou triunfos pela sua natural ou essencial masculinidade, reiterada por todas elas. Isso, sim, é vantajoso para ele, negacionista para elas. Por que elas não invertem o jogo e se colocam em posições de poder para contestar essa falácia? Porque são inventadas.

Nesses dois trechos, percebemos uma ligeira vontade do protagonista em querer tornar verdadeira a fala de Lydia sobre ele. Ora, nesse jogo discursivo, para falar de si, ele precisa montar um cenário e atuar como plateia, apesar de ser dele próprio a voz que narra o desenrolar dos fatos. Nos trechos, a personagem mulher admite que ele escreve bem (não podemos esquecer o fato de que Henry Chinaski é escritor, poeta), escreve sobre mulheres, mas escreve como quem não as conhece. A visão de mundo que lança em sua poesia, na visão dessa personagem, é superficial, abstrata. Estaria no campo de discussão dela o fato de que falar sobre mulheres, em se tratando de um homem, seria potencialmente equilibrado ou verossímil, se houvesse uma demonstração linguística de que o homem que fala sobre elas tivesse propriedade no falar, soubesse de seus sentidos, de seus gostos, conseguisse penetrar a sua “psicologia” para falar e atingi-las, cooptá-las para a sua discussão.

Mas a personagem assertivamente expõe que o fato de Chinaski não conhecer as mulheres está relacionado ao campo físico, ao campo do desejo. Por exemplo: é como se ele não fosse capaz de saber construir uma mulher ou a fala de desejo de uma mulher porque o seu

machismo só enxerga o desejo dele, deixa de fora ou não enxerga o outro, em uma espécie de egoísmo e egocentrismo latente, perceptível. A fala dela em relação à performance e ignorância dele no “trato sexual” com uma mulher reforça a tese do machismo estrutural (no conjunto da obra) e da invenção de mulheres por parte dele: a reivindicação dela não é por direito ou tratamento igual, não se trata de respeito às mulheres, de carinho solicitado, de companhia desejada, nada que possa estar vinculado a questões sociais, políticas, econômicas em que as mulheres saem em desvantagem quando comparadas aos homens. O que ela reivindica é um homem que ao entrar em contato físico com ela seja capaz de fazer sexo oral nela. Aquilo que o homem acredita que a mulher pensa e quer é o que é posto como fator central do campo ideológico das mulheres.

Não há uma reflexão, por parte de nenhum deles, sobre o porquê dos relacionamentos delas não terem sido acertados; sobre o fato de Chinaski, com mais de cinquenta anos de idade, morar sozinho, não ter nenhuma companhia com ele, a não ser a vida desregrada que leva como justificativa de não poder segurar uma relação fixa dentro do campo afetivo, daí se interessar unicamente por sexo; não se fala sobre o campo afetivo e do desejo delas, não elas como ventríloquos do protagonista, mas como sujeitos de si que pensam o seu corpo como primordial para o exercício de uma cidadania justa que requer o respeito mútuo, a ajuda mútua, uma afinidade entre os gêneros no campo individual e coletivo. Pelo contrário, conforme mostram os trechos dados, essas mulheres que falam têm inclusive o mesmo tom de fala e discurso do protagonista. É como se ele, Bukowski, não tivesse tido competência para estabelecer a diferença de dicção entre a fala do protagonista e a de suas mulheres; ou, propositalmente, amalgamou as falas/discursos para que o leitor percebesse a crítica que ele poderia estar fazendo à sociedade norte-americana da época.

Todavia, essa segunda hipótese não se sustenta porque para haver um discurso crítico, ironias e desconstrução de determinadas ordens, necessário se faz que a linguagem do texto dê possibilidades ao leitor de perceber, mesmo que por inferências, que se trata de algo não naturalizado, mas contestado. No caso do romance em pauta, o que vemos é uma naturalização do masculino sobre o feminino, do feminino infantilmente sendo retratado como um cidadão de segunda categoria, pronto ou disponível para satisfazer as necessidades sexuais do homem (Chinaski) sem a menor crítica feita. Quando a personagem diz que ele desconhece as mulheres de quem fala, talvez esteja aí um ato falho ou um dado consciente do autor: na verdade, ele desconhece tanto (autor e protagonista) as mulheres que só conseguem pensar nelas dentro do cenário sexual. Fora desse cenário elas não existem, não servem para ele porque a mente

embotada desse protagonista está viciada ou envenenada com um machismo internalizado e prejudicial a ele e aos outros.

Esse tipo de comportamento masculino leva à prática do sexo pelo sexo, do gozo físico unicamente como “alívio” para a tensão em que se encontra. E sabemos que socialmente muitos dispositivos são acionados para a construção desse tipo de homem, desde pequeno, que chega à idade adulta e não consegue reverter o quadro sintomático do machismo estrutural. Faz parte desse tipo de discussão homens afirmarem como Chinaski: “Voltei, fiz amor com Lydia um monte de vezes” (BUKOWSKI, 2019, p. 30), ou “Dá um trabalhão alimentar uma imagem de macho pegador” (BUKOWSKI, 2019, p. 80). Vários são os momentos em que flagramos o protagonista defendendo o ideal machista contido nele, querendo nos convencer de que por ser homem, está no direito natural de se portar sem se importar com as mulheres. Essa tese da invenção se torna mais sustentável quando lemos algo como o que segue:

Eu preciso degustar as mulheres para conhecê-las bem, para entrar no âmago delas. Eu consegui inventar homens na minha cabeça, pois era um deles; mas, as mulheres, era quase impossível escrever sobre elas sem conhecer de fato. Assim, eu as pesquisava intensamente e sempre descobria seres humanos lá dentro.

(BUKOWSKI, 2019, p. 246)

O trecho dado comprova a tese defendida da invenção. No caso, o protagonista, como estratégia de cooptar o leitor para o seu ângulo de visão da ideologia de gênero disposta ao longo do romance como binária e sexista, machista e viril, elabora uma teoria da invenção dos homens, como quem diz que ele se encontra projetado em um ou mais homens criados por ele. Dito isso, parece conformar o leitor com a ideia de que tantas mulheres para um homem que se desdobra em outros é possível, não causaria nenhum estranhamento: são vários deles, daí o número de mulheres que desfilam ou perfilam nesse romance. Mas a sua estratégia é falaciosa, porque, quando procura justificar a invenção de homens e a pesquisa que faz sobre as mulheres para poder melhor conhecê-las e falar sobre elas, o protagonista não consegue ludibriar o leitor, visto que o discurso já está dado no texto e não possibilidade, pelo menos até o presente momento, de uma leitura que incorra em outro eixo analítico-discurso, diferente do que estamos propondo.

Como já dito, o perfil de mulheres que transitam pelo romance; a postura ou performance adotada por elas e por ele; o modo como os encontros se dão; o destino delas junto com o dele; tudo isso faz parte de um mesmo repertório ou cenário, nada de novo é apresentado ao longo do romance para afirmarmos que a “pegada” dele com as vinte e três mulheres soa diferente. Ser igual é impossível porque as personagens cooptadas para o seu redil são

diferentes, os momentos são diferentes, os corpos são diferentes. Mas o comportamento, o modo de chegar e de sair, de transar e de falar, tudo é similar. Existe um perfil, um modelo, um padrão que rege esses encontros. Não há uma postura diferente. E o agravante: ele trata a todas da mesma forma, nivela a todas como se fossem uma só. A visão de gênero e de mulher que adota em toda a narrativa é a do uso dos prazeres do corpo das mulheres para si. Não se trata de uma visão compartilhada, de um diálogo para o encontro das diferenças. Ele se apossa da ideia de que é o senhor e elas, suas servas ou submissas, ou, no mínimo, o sexo frágil disponível e em busca de sexo rápido para uma satisfação provisória, efêmera e previsível. Trata-se de mulheres carentes, mal amadas, descontentes com o vigor dos antigos companheiros e em busca de aventuras sexuais unicamente nele, o “super-homem” do sexo ou, na linguagem chula bastante usada no Brasil: o “fodão”.

Ao mesmo tempo em que diz inventar os homens, percebemos que ele inventa essas mulheres que desfilam em sua narrativa. A estratégia utilizada pelo protagonista é colocar na voz ou texto verbal delas aquilo que é do plano de sua fantasia, de sua ilusão, de seu modo de pensar sobre as mulheres. O que ele gostaria de ouvir, de ver performado, faz que elas digam, usando-as numa espécie de ventriloquia para satisfazer ao seu desejo. Nisso, essas mulheres com quem se relaciona acabam sendo tão machistas quanto ele, impregnadas que estão de um machismo estrutural, como veremos no trecho que segue.

– Ah! Você ia beber isso e depois ia trepar com ela!

E spatifou a garrafa no cimento.

A porta de Nicole estava aberta e Lydia disparou escada acima. Nicole aguardava no topo da escada. Lydia começou a espancar Nicole com a bolsa. A bolsa girava no ar, presa pela longa correia, e descia de novo sobre Nicole.

– Ele é meu homem! Ele é meu homem! Você trate de ficar longe do meu homem!

(BUKOWSKI, 2019, p. 76)

Lydia é a única personagem que consegue manter uma relação dialógica com Chinaski durante todo o romance. Em determinado momento da narrativa, ele afirma que a relação dos dois é como se fosse um casamento, ideia que ele recusa de imediato, porque gosta de sua liberdade. Isso fica evidente no trecho dado, quando, logo nas primeiras páginas do romance, que é bem extenso, diga-se de passagem (cerca de trezentas páginas, fonte minúscula na edição com a qual trabalhamos), a personagem Lydia encontra Nicole e parte para uma briga casual de mulher enciumada, defendendo seu “território” ou “seu homem”, expressão usada por ela. Na defesa desse relacionamento, na defesa de si porque está enciumada, bate na outra com a bolsa que portava, além de repetir três vezes que o protagonista era o “homem dela”. A posse já fora garantida, segundo ela afirma.

Diante de toda a situação que vimos exibindo, fica-nos, então, o questionamento de se Lydia realmente fala, viola o espaço do outro e agride alguém por causa de seu ciúme pelo homem que se coloca na posição central de todas as ações desenvolvidas durante a narrativa, ou se a vemos assim se portar porque esse é o desejo do macho livre e aventureiro, que deseja que todas as mulheres que podem se relacionar com ele aja da forma como ele pensa, imagina, quer. Nos demais momentos em que as mulheres falam ou são descritas como conversando com ele, elas falam de pequenas coisas do dia a dia, ainda que ligue uma conversa sobre trabalho e cotidiano aos desejos sexuais e fantasias que são alimentadas por ambas as partes, se acreditarmos nessa possibilidade. Logo, fica claro, do ponto de vista discursivo, que a personagem fala como que comandada pela voz autoral do narrador (seria também pela voz autoral de Bukowski?).

Esse tipo de conversa ou fala só ocorre quando se trata de cenas em que o relacionamento amoroso ou sexual é exposto, evidenciado, como um modo de garantir a imagem que o protagonista tem de si e quer manter a todo custo. A mesma Lydia, em outro momento ou cena, mas na mesma situação de ciúme, assim se expressa em relação a outra mulher: “Quem é a cadela? grita Lydia.” (BUKOWSKI, 2019, p. 37). Quando as conversas são juntadas, percebemos o padrão desenvolvido pelo protagonista para exibir as mulheres da narrativa (apesar de apontarmos apenas a fala de Lydia) como reivindicando o seu corpo, o seu afeto e o seu sexo como delas. Isso dá vantagens demais ao homem que sempre está no centro dos acontecimentos, sendo reivindicado pelas mulheres que se oferecem constantemente para ele, como se se tratasse de um personagem donjuanesco. O título do romance, nesse sentido, só coloca em cena e no centro das situações as mulheres que parecem entrar num jogo de competição para ver quem fica com Chinaski, que é sempre solicitado pelo seu apetite e performance sexual.

Nessa leitura do machismo estrutural exibido pela mulher, podemos associá-la a outros momentos em que, também solicitado por elas, o termo “cadela” é reivindicado no sentido positivo e viril: “– Você é um cachorrão tarado! – disse ela. – Vou fazer você sofrer hoje à noite, querida! – por favor, faça mesmo!” (BUKOWSKI, 2019, p. 262). Se ao tratar Nicole como cadela, o termo em si soa pejorativo, do ponto de vista sexual, tratar o homem por “cachorrão” (no aumentativo) soa positivo para ele, dentro da mesma esfera semântica. O narrador joga com os termos referidos para caracterizar comportamento de homem e de mulher diante de um mesmo referente: o desejo sexual. Isso é uma garantia, para ele, de que a imagem de “garanhão” e viril é constantemente alimentada, favorece o seu ego, dá-lhe visibilidade,

propaga-se a imagem de macho viril e, dentro dessa lógica, outras mulheres podem facilmente aparecer para provar do seu sexo.

Não há como não perceber um machismo estrutural nessas situações. É difícil apostar em outra interpretação, porque o texto está pleno de um discurso em que não há negociação dos papéis de gênero porque estes já estão radicalmente estruturados dentro da ordem binária, aquela em que o homem funciona como o centro, a ordem, o estruturador dos desejos e vontades dos demais; e a mulher como sujeito de segunda categoria, que precisa ser direcionado pelo masculino, guiado pela fortaleza que representa o masculino. Mesmo quando as mulheres são apresentadas como independentes, autônomas, liberais, divorciadas, estudantes e artistas, a voz do narrador as coloca, na cena erótica, como dependentes do homem, submissas aos desejos e prazeres dele com a falaciosa ideia de que estão buscando o prazer para si. Ele as invisibiliza nas cenas eróticas e arrebatada toda a imagem, performance e discurso. Concentra no corpo dele o poder de estar sobre o outro, entrar nas mulheres, falar de seu desejo sem que os dela venham à tona. Ele domina, comanda, submete.

Então, diante de todas as situações postas em revistas, não há como não estabelecer um juízo de valor acerca do romance, de manifestar a nossa posição diante do que o protagonista de *Mulheres* faz em relação às questões de gênero binariamente representadas como manifestações ou práticas sociais machistas, viris, misóginas. Essas últimas cenas trazidas à tona dão provas de que há um conjunto de fatores narrativos no romance que, quando lidos numa lógica somativa e não singular, tem-se uma equação cujo resultado é sintomatizado na performance padrão de Chinaski com as suas mulheres. E elas performam exatamente aquilo que faz parte do desejo masculino desse protagonista que construiu a sua imagem a partir de uma visão de mundo bastante encontrada hoje entre grupos ou setores conservadores da sociedade brasileira e norte-americana também: um extremismo machista fora de época, apesar de manter em determinado topo de poder; uma visão objetual das mulheres, desconsiderando os direitos e o tratamento igual à que elas têm direito.

Nesse sentido, como já abordamos, é possível relevar essas questões porque a narrativa data, inicialmente, de há mais de meio século, logo, a tendência dos papéis de gênero da época, sobretudo a mais radical, fora transposta para o romance como uma espécie de reprodução de um *status quo* de gênero que rebaixa as mulheres e supervaloriza o homem. A nossa questão é com os dias de hoje, porque Bukowski continua sendo lido nos cursos de letras e por pessoas interessadas, porque o fato de uma obra literária tratar de certas questões incoerentes para o momento não nos dá o direito de ignorá-la. Pelo contrário, como estamos fazendo aqui, trazê-la à tona é importante para mostrar como os papéis de gênero e os sujeitos, homens e mulheres,

eram lidos à época ou pelo autor (no caso, aqui, por Bukowski) e pelo grupo de leitores potenciais. O ponto de maior relevo dessa situação é o fator histórico: como era possível falar de mulheres no nível dado a elas por Bukowski? Como se sentiam as mulheres que o liam, ao perceberem a ligação direta entre a realidade verossímil e a realidade empírica ou referencial.

Se o autor já teve seu momento de glória, discutido e exibido em mídias durante os anos em que esteve ativo como escritor, a nossa leitura não é feita no sentido de reativar um lugar cativo do escritor do livro analisado, mas o de estabelecer uma crítica profunda sobre a estrutura interna do texto, no quesito gênero, chamando a atenção para o fato de que a narrativa, se lida numa perspectiva superficial, pode enganar ou ludibriar leitores. É preciso estar atento ao que subjaz ao plano do texto do romance em estudo para que as discussões aqui trazidas estejam sempre vivas na mente de quem leia o autor e a obra: o grau de preconceito e discriminação, conforme dizemos hoje, já foi motivo de orgulho, farra, palestras do autor, quando de sua publicação. Resta-nos perceber que o exercício da cidadania só é possível quando, em todas as esferas, as pessoas estão juntas para partilhar de um bem comum: a igualdade de direitos, de gênero e o direito ao tratamento igual.

4 O USO DA LINGUAGEM ERÓTICO-PORNOGRÁFICA COMO ESTRATÉGIA DE SEDIMENTAÇÃO DO MACHISMO ESTRUTURAL

A proposta deste capítulo resume-se a ampliar a reflexão sobre a perspectiva machista que Chinaski tem de si, isso porque toda a linguagem em uso, ao longo da narrativa, corrobora um meio de atingir duas metas centrais, de acordo com o que defendemos: a primeira delas, é manter a ideia de um sujeito machista inveterado, estrutural, misógino muitas vezes (a misoginia vem disfarçada de amor e “tesão” pelas mulheres); a segunda, a de “enquadrar” as mulheres em um lugar de fala (afásicas ou silenciadas) que favorece o masculino e deprecia e sequestra a voz do feminino. De uma forma ou de outra, a tese do machismo estrutural se realiza, sobretudo quando do uso da língua(gem) para narrar e descrever sensações, cenas, atos, desejos envolvendo o homem protagonista e as mulheres, objetos de sua fantasia sexual machista.

Esse tipo de escrita ganha uma dimensão nesta pesquisa porque precisa ser discutida para trazermos à tona outros apontamentos que fazem parte da mesma discursividade: apesar de hoje não haver socialmente uma homogeneidade quanto à ideologia machista como maior em detrimento das mulheres, ainda há quem ocupe cargos de poder e se apoderem deles para destilar ideias contrárias, inclusive, ao que defende a lei. Assim, estudar o romance *Mulheres* (2019) é um modo de refletir sobre como o machismo na literatura, e nesta obra em específico, ganhou corpo, e como é preciso estar atento aos modos de uso da linguagem para se evitar reproduzir discursos que tentem minimizar ou invisibilizar mulheres, gays, negros e outros grupos ainda minoritários, no sentido dado por Silva (1999).

Iniciamos este capítulo observando como o campo lexical do desejo, da cena erótica, em *Mulheres* (2019), funciona de modo a tornar o protagonista do enredo um sujeito que projeta sobre si uma imagem que o constitui senhor de si e dos outros corpos, porque toda verborragia inventariada no processo de construção da narrativa, referente ao desejo sexual e às olhadas dele para as mulheres, converge para um todo que pode ser arrolado naquilo que a linguística chama de campo semântico, diferenciando-se do campo lexical, apesar deste também fazer parte da linguagem funcionando em determinados contextos de uso.¹⁶

¹⁶ O nosso objetivo é nos apropriar das noções de campo semântico e de campo lexical pra poder, nessa apropriação, construir sentidos coerentes para o discurso do texto que analisamos. Não sou linguista para falar com propriedade sobre o assunto, apenas me aproprio dos conceitos para entender na materialização do texto escrito, principalmente através das falas do protagonista, como o discurso dele revela traços machistas, a partir da seleção e do uso de termos ou itens lexicais.

Por campo lexical, entendemos, segundo Pacheco (2022), um grupo de palavras que pertencem morfológica e semanticamente a uma mesma área do conhecimento. Dizemos morfológicamente, porque há palavras que derivam de outras, mantendo traços, bases ou radicais de palavras anteriores, e que, quando combinadas e/ou reunidas, exibem pertencer a uma mesma “família”. Seja por derivação ou composição, ou mesmo palavras não formadas por um desses processos, o campo semântico alude a um inventário linguístico semanticamente convergente para um mesmo traço. É o caso do verbo trabalhar que, derivados dele, obtém trabalhador, trabalhadeira, trabalhista, e assim sucessivamente. Fora da família composicional ou derivacional, para esse mesmo campo lexical, tem-se: patrão, empregado, funcionário, sindicato, profissional etc.

O campo lexical diferencia-se do campo semântico porque este alude ao estudo específico de uma palavra ou expressão em contexto de uso real, podendo adquirir significados distintos, à medida que o contexto de uso ou situacional também muda, como no campo semântico do verbo partir, em que se tem: ir embora, dar o fora, sumir. Mas o próprio verbo pode ser modificado semanticamente para significar “morrer”, ocorrendo aí a polissemia. Nesse sentido, o(s) campo(s) semântico(s) construído(s) por Charles Bukowski, ao longo da narrativa em estudo, demonstra um pertencimento a uma ideologia de gênero que vê as mulheres e o feminino em uma chave de leitura menor, inferior, objetal. O homem, nessa lógica proposta, se faz como sujeito dominador, que dirige a cena erótica em que se encontra para o favorecimento próprio. Vejamos, logo, como os campos semânticos são construídos e os sentidos adquiridos por eles na tessitura narrativa.

Quadro 3: inventário lexical usado por Chinaski para se referir a si e às relações que me com as mulheres perfiladas no romance.

Referindo-se às mulheres	Referindo-se ao corpo delas	Referindo-se a si	Referindo-se à relação sexual com elas
Vaca	Bunda	Pau	Estocada
Putá	Xana	Mangalho	Meter
Piranha	Buceta	Pica	Montar
Meretriz	Peitos	Escroto	Foder
Rameira	Rabo	cachorro	Enterrar o pau
Safada	Cu	Termos que acompanham os citados: gala, gozar, esperma, porra, suco, geleia, suco de punheta	Enfiar o pau Pincelar a buceta Rachar ela no meio
			Trepar

O quadro acima não evidencia todos os itens lexicais e/ou expressões que convergem para a discussão que trazemos à tona. Trata-se de uma síntese, porque toda e qualquer palavra usada pelo narrador para se referir aos campos semânticos expostos no quadro convergirão para o mesmo sentido. Iremos abordar cada coluna por parte, assim seremos mais didáticos e pontuaremos a discussão de forma mais precisa, à luz dos pressupostos teóricos e conceituais já ventilados na parte textual que denominamos de Fundamentação Teórica. De imediato, lembramos que Silva (2020) abordou um breve estudo ou defesa do léxico erótico (e/ou pornográfico) na literatura como um modo de transparecer a cena erótica o mais real possível. Isso reflete, de alguma forma, um traço marcante na literatura contemporânea (se entendermos o contemporâneo como uma tendência que se inicia dos anos de 1950 em diante, quando inicialmente foi chamada de literatura pós-moderna e, hoje, de literatura contemporânea).

É possível que muitos escritores e escritoras que optam por esse estilo mais agressivo (SCHOLLAMMER, 2009), do ponto de vista do uso da língua(gem), queiram enunciar um lugar de fala pautado em uma tônica que abre perspectiva de inserção da linguagem e da ação negadas em uma escrita tradicionalmente defendida como limpa, canônica. Tornar eloquente uma modalidade de fala não convencional (a linguagem oralizada, do dia a dia, rotineira e centrada no uso frequente do léxico de “baixo calão”) redimensiona o conceito de literatura, ao mesmo tempo em que torna aberta uma fenda para se pensar que aspectos políticos e ideológicos são manifestados nessa ficção. Isso porque ao usar a língua(gem) o emiteente deixa, até de forma inconsciente, marcas intencionais em seu texto, favorecendo o brotar de um discurso que, se quis esconder ou camuflar, termina por ser desvendado pelo/a estudioso/a. Não há como dominar cem por cento uma escrita livre de conceitos e visões ideológicas defendidas por quem escreve, principalmente porque uma narrativa que ultrapassa as duzentas páginas torna esse exercício mais complexo, difícil. Também porque não acreditamos na neutralidade da linguagem.

4.1 Elucidando o campo semântico do romance *Mulheres*: objetificação das personagens

Observemos que, diferentemente do que dissemos no parágrafo anterior, de modo genérico, aqui o uso das expressões idiomáticas são intencionalmente traduzidos. Referir-se às mulheres como “vacas, putas, piranhas, meretrizes, rameiras, safadas” coloca em evidencia uma visão que esse homem tem das mulheres com quem se relaciona e com todas aquelas que não estão ao alcance de seus olhos e de seu campo de desejo. Como já havíamos discutido, de acordo com Souto Maior (1988), os “palavrões” remontam aspectos semânticos de termos que são

cimentados em uma cultura oral pelo uso frequente e com sentido específico adotado por todos os falantes. No caso do palavrão, advém, geralmente, de itens lexicais dicionarizados e que são redimensionados semanticamente para surtir os efeitos linguísticos e culturais atribuídos pela comunidade de falantes ou de usuários da língua. No caso em discussão, atribuir os termos citados para se referir às mulheres encontra um sentido político e ideológico distante do que se prega hoje, mais próximo do que era e ainda é possível ver em culturas ou nichos culturais machistas, misóginos e objetificadores das mulheres.

Todos os termos direcionam as mulheres para a profissão do sexo, a mais abjeta na classificação social; a mais excludente, suja, não quista, discriminada e temida pelo corpo social. Mas a mais buscada e desejada pelos mesmos homens que constroem valores sociais em torno da família, dos sexos, dos gêneros. Excepcionalmente, “vaca” e “safada” não dirigem diretamente uma alusão à mulher prostituta ou profissional do sexo. Qualquer uma pode ser adjetivada por um ou outro termo, na hora do calor da emoção, da raiva, da brincadeira. Mas é evidente que tanto um quanto outro termo só adquirem valor negativo em uma discussão oral acalorada porque remetem, de alguma forma, ao todo semântico dos demais termos que conferem uma “prostituidade” a determinadas mulheres. Chamar o outro simplesmente de vaca ou de safada poderia não ter valor algum ou poderia ter um valor mínimo de depreciação, se não fosse a ligação direta à prostituição.

Como já havíamos discutido com Neckel (2002), o termo “cachorras”, nas letras de músicas do *funk* essa atribuição pitoresca ao feminino encontra respaldo semântico porque as mulheres cachorras são as que estão solteiras, disponíveis e observadas por vários “machos” ao mesmo tempo, isso seguindo a lógica negativa do teor semântico do termo. De outra forma: as cachorras são também direcionadas para o campo semântico da prostituição, porque as mulheres assim mencionadas parecem se dispor a se deixar ver, tocar e penetrar por aqueles que estão aos seus redores, numa clara alusão direta às “cadelas” quando estão no período fértil (no cio) e que se deixam “cobrir” por todo e qualquer cachorro que a fareje, a siga e a monte.¹⁷ Nesse sentido, vaca e safada não se excluem semanticamente, mas se entrelaçam e fazem coro aos demais termos usados pelo protagonista para minorizar as mulheres de seu alcance.

Já em “puta, piranha, meretriz, rameira” vemos a dicção ofensiva direta do sujeito do discurso contra o seu outro, de quem se apropria, se utiliza como objeto de desejo, para, nessa

¹⁷ É preciso entender que não penso dessa forma. Estou construindo uma imagem presente no imaginário coletivo para melhor dizer as relações semânticas encontradas no romance em estudo. Reconstruir esses dizeres é o modo encontrado para que não reste dúvidas sobre como, no dia a dia, as pessoas pensam e agem. Assim teremos condições de compreender a tese que defendo.

prática estruturalmente machista, misógina e sexista, reiterar um papel menor e indecoroso para as mulheres do seu entorno. Tratam-se de termos cunhados e usados especificamente para depreciar mulheres cujas funções sociais se voltam para a arte de amar ou para a prática do sexo profissional. Ideologicamente, adjetivar ou mesmo substantivar as mulheres com essas expressões denota uma ideologia que coloca abaixo quaisquer possibilidades de construção afirmativa das mulheres com as quais o protagonista se envolve. Veja-se que ao longo da narrativa, apenas uma, e somente uma mulher é prostituta, mas ele trata todas as outras nessa linguagem ofensiva que, inicialmente, pode confundir o/a leitor/a, fazendo esse/essa acreditar que por estar dentro de um jogo linguístico em que constrói, atua e descreve a cena erótica, é permitido usar e abusar do palavreado para se dirigir ao outro com o objetivo de “apimentar” a relação.

No contexto geral é que a ideologia de gênero sexista e machista se coloca como preponderante, porque o uso do verbo, da palavra, do logos é todo centrado e articuladamente pensado pelo masculino, deixando o feminino, as mulheres, sem direito a se expressar. Ele fala por elas como se desse voz a elas. Ele fala de si ao falar por elas. Daí o teor não afirmativo para elas. Não dá para imaginar que em toda cena erótica descrita por Chinaski ele consiga se dirigir às mulheres por rameiras, meretrizes, putas e piranhas e isso soe unicamente como um mote para tornar o sexo com mais sabor, com mais entusiasmo. Se tivéssemos a fala delas se permitindo jogar o jogo do sexo na mesma proporção, usando a linguagem para se colocarem como sujeitos do discurso, conscientes da prática linguística que alimenta todas as cenas eróticas da narrativa, estaríamos falando de tratamento igual de gênero. Mas não é o que acontece.

O narrador sequestra a voz/discurso das mulheres que descreve. Por vários motivos. O maior deles, por ordem, porque é convictamente sexista, machista. Não há outra possibilidade de ler o romance *Mulheres* (2019) se não for nessa chave de leitura. Se antes modalizávamos o discurso para tentar explorar outras possibilidades analíticas, testando com o/a leitor/a com as hipóteses de interpretação, ao chegar a este estágio as hipóteses iniciais que apontavam para uma suposta equidade de gênero são desfeitas, porque vigoram as que reiteram um machismo estrutural que se utiliza basicamente do domínio da cena erótica e da manutenção dela com o uso depreciativo do objeto de desejo que se mostra sempre apassivado, calado, sem forças, sentindo o peso do homem e de sua visão de mundo sobre as mulheres sem poderem fazer nada.

Outro motivo que faz que o protagonista seja um sequestrador das vozes das mulheres é porque, como já discutimos, ele as inventa. Logicamente seria muita coincidência a reiteração do narrador em se envolver com mais de vinte mulheres cujo perfil de comportamento seja o

mesmo, revele o mesmo teor, o mesmo *modus operandi* em relação ao encontro com o corpo do outro: passivo, afásico, sofrendo as “estocadas” do macho, sendo abusadamente chamada por termos que se assentam em um campo semântico denotador da profissão mais abjeta para as mulheres que não tem propensão para o serviço do sexo pago: a prostituição.

Todavia, vista sob outro ângulo, a prostituição parece ser o destino das mulheres do tempo em que Bukowski ambienta a história narrada. Isso porque, de acordo com Beauvoir (1980), quando discursa em torno das mulheres na sociedade, e chega às prostitutas, elabora a versão de que o que difere uma mulher casada de uma prostituta não é a função em si, já que ambas servem ao homem. A diferença básica consiste no tempo de prestação de serviço (a casada é para sempre; a meretriz é usada apenas durante a cena erótica, é paga e fica livre) e no conforto/segurança que a casada tem, porque a que é livre pode ser importunada pela polícia, por beberrões etc. Assim, ambas se encontram em uma mesma posição: prostituta legal e clandestina, apesar da clandestinidade ser oficiosamente legalizada nas culturas para que os homens possam, em momentos de fúria interna, descarregar suas emoções negativas no coito pago, fora de casa. A prostituição, nos dois casos, ainda difere: no caso da mulher livre, ela não passa de um objeto abjeto; no caso da casada, a prostituição faz dela, pela objetificação, uma cidadã incluída na sociedade.

Considerando toda essa discussão em torno do modo como a linguagem opera, pela voz de Chinaski, para se referir às mulheres com quem mantém relações sexuais, o texto deixa vaziar um discurso preconceituoso, machista, sexista, porque opera na lógica de que as mulheres devem servir sexualmente aos homens, enquanto eles vivem a sua liberdade para se satisfazerem, obterem prazer, mesmo que sinalizando para elas que eles são melhores e superiores, enquanto elas são objetos, corpos de prazer, usadas na cena erótica para dar prazer ao dominador, sem que possam falar de si e de prazer em seu corpo porque suas falas, gestos e possibilidades de enunciar discurso são sequestradas, daí que ficam impossibilitadas de se posicionar. São operárias nesse mercado sexual dominado e manipulado pelo homem.

Ideologicamente, configura uma visão machista de mundo e sociedade em que apenas o interesse masculino interessa (por egoísmo, egocentrismo, narcisismo), não importando os meios para alcançar a satisfação do prazer físico. Humilhar as mulheres com os termos já postos, que convergem para o campo semântico da prostituição, putaria e atividade sem valor, abjeta, eis o modo como homens iguais a Chinaski fazem para tornar as mulheres o mais depreciadas possível, fazendo-as acreditar que não são capazes de sentir prazer, de satisfazer um homem por si só, de serem sujeitos de si. O protagonista dá ao leitor essa visão, que não é direta, mas que é lida no que fala e nos vazios do que diz, nos intervalos entre uma fala e outra,

no modo como procura fazer o leitor acreditar que está diante de uma voz que dá voz a outra voz. Na verdade, ao falar por elas, o narrador demonstra o quanto há de domínio e poder sobre as mulheres, no que concerne aos encontros afetivos e sexuais.

Quando lemos a segunda coluna do Quadro 3, e somando-se as reflexões já ventiladas aos termos lá postos, temos a certeza de que a ideologia defendida pelo protagonista é a que impõe às mulheres um lugar sem futuro, sem respaldo, sem poder. Tudo, para ele, gira em torno de objetificar o corpo das mulheres para a obtenção de prazer. Para isso, lança mão da escolha de um vocabulário específico que materialize as suas ideias na prática que ele intenta com todas as personagens com quem teve contato ao longo do romance. Assim, o uso de termos como “bunda, xana, buceta, peitos, rabo, cu” funcionam como itens lexicais que, agregados, corroboram um campo semântico que presentifica a cena erótica exclusivamente centrada no corpo apenas objeto sexual.

Veja-se que, exceção feita a peitos, parte erógena do corpo (SOUTO MAIOR, 1988) exposta, situada em um contexto de “uso” para ser sugado, os demais itens confluem para uma percepção de abertura e violação, penetração, como se necessitassem de preenchimento para serem úteis, para adquirirem sentido. E o sentido é dado, na visão machista, pelo “pau” do homem. Assim, bunda, rabo e cu, como xana e buceta são “locais” do corpo feminino referidos como aberturas livres para serem preenchidas. O preenchimento, sente sentido, exclui o prazer das mulheres e foca na satisfação do macho que se coloca como violador, violentador, agressivo para manter a postura do homem viril, como já afirmaram Stevens (1973) e Bard (2013).

A virilidade, por assim dizer, funciona como um dispositivo ideológico que é reiterado constantemente nas culturas de base patriarcal para assegurar a masculinidade viril de homens heterossexuais. E o maior sintoma dessa virilidade é o número de parceiras que o homem pode ter, como se fosse uma tática de rodízio de mulheres, ou, quando se centra em apenas uma mulher, o número de vezes que faz sexo ou o tanto de tempo que permanece ereto, como se a ereção constante fosse o sinal maior de sua masculinidade. Essa versão é confirmada, em muitos momentos do romance, por personagens que para se sentirem satisfeitas (não esqueçamos que Chinaski é quem coloca palavras na boca das personagens), exigem do homem essa potência sexual cavalariça. “Tammie agarrou o pau dele enquanto ele vomitava, e disse para ele: ‘Vamos lá para cima que eu chupo o teu pau’ [...] Aí, ele disse pra ela: ‘Não’. E ela disse para ele: ‘Qual é o problema? Você não é homem não? [...] Vamos lá em cima que eu chupo o seu pau’”. (BUKOWSKI, 2019, p. 168).

A ideia que se deixa transparecer é a de que o homem machista tem uma visão sobre a mulher e esta é corroborada por elas, quando em contato sexual com ele exigem uma macheza

que foi muito bem elaborada mentalmente por ele e essa macheza é pulverizada ou diluída em toda a diegese, fomentando uma discussão que favorece o grupo masculino em detrimento das mulheres arroladas nos contextos de encontro com homens dessa natureza. “Você não é homem não?” é uma provocação, um chamado ao lugar potencialmente vigoroso e viril dos machos que são “mais machos do que os outros”, aquilo que Nolasco (1997) chamou de “homem de verdade”.

Esse homem de verdade nasce dentro de uma conjuntura política em que prevalece uma ideia ou rastros de ideias patriarcais, como já discutiu Xavier (1998). Mesmo quando o patriarcalismo não funciona como regra social, rastros dele são colocados em uso, abrindo veredas para que pessoas possam seguir nessa perspectiva e, assim, sair contaminando outras. Nas culturas patriarcais, a “buceta, xana, cu” serviam unicamente como “canais naturais” para expelir excrementos (fezes, sangue menstrual e urina) e gerar filhos. Quando canalizados para os “usos do prazer” (FOUCAULT, 2020), e por não atender a uma normativa social que previa apenas as funções naturais do corpo, o prazer para o homem e a passividade um tanto fria e receptiva para as mulheres, a agressão e a violência foram usadas não como punição, mas como liberdade que o homem tinha sobre o corpo da mulher, que ele fora educado a dominar (BORDIEU, 2002).

Nesse sentido, o homem dessa cultura ou ideologicamente formado nesse pensamento vê as mulheres unicamente como receptáculos de sua semente, abrigadoras de sua espada que, passivamente, devem se abrir para ser “o descanso do guerreiro”. Seus corpos não passam, então, de lugares de prazer ou zonas erógenas, daí a constante no romance: buceta, xana, cu, rabo. O sentimento, o intelecto, a sensibilidade, a potência trabalhadora, nada é considerado em relação a elas, porque são vistas de longe pelo olhar predador como presas prontas para serem atacadas, comidas, violadas. Essa visão corrobora a reflexão de Studart (1980) que já mostrava a mulher objetificada na perspectiva masculina, servindo para o sexo (na cama) e para fazer/servir comida (na mesa) para o seu homem.

O campo semântico, então, por essa discussão aventada, mostra que as mulheres de Chinaski são construídas numa visão sexista e para o sexo. Sexista porque os corpos são interpretados em relação a sua serventia. O corpo masculino provê, domina o outro, age em relação ao outro e ao mundo. É predatório. É inteligente. O corpo feminino é submetido ao outro, presa fácil, ininteligível. Então, ao pensar nas mulheres do seu entorno, Chinaski jamais poderá ver um sujeito de si, como diria Touraine (2010). O máximo que ele enxerga é um corpo que pode ser dobrado as suas vontades, à satisfação de seus desejos eróticos para construir a cena erótica (MAINGUENEAU, 2010). Onde vemos mulheres inteligentes, estudiosas,

políticas, ativistas, belas, mães ou solteiras, heterossexuais ou LGBTQI+, de todas as cores, o protagonista vê unicamente bucetas, cus e peitos. Isso é partir para uma lógica de inferiorização do outro. Estudemos as duas outras colunas do Quadro 3 e vejamos que perspectiva semântica encontramos lá.

4.2 Visão de si e da relação com elas: o campo semântico relacionado ao masculino como sujeito ativo, violento, dominador

No capítulo anterior, colocamos em evidência, mesmo que de forma breve, a ideia que Chinaski tem de si, de seu corpo e da dimensão que o masculino, para ele, exerce em relação ao feminino, sobretudo às mulheres. Vimos, lá, que imbuído de uma ideologia que o inscreve (e ele nela se inscreve conscientemente) numa lógica de pertencimento à visão falocêntrica, parece abusar dessa perspectiva, sobretudo, quando enxerga o pênis não como um órgão, uma parte do corpo, mas como um *si mesmo*. É isso: o protagonista tem o pênis como uma extensão de si, como um *eu*, sem ser um outro, mas uma dupla inseparável, porque ambas as “cabeças” são pensantes.

Nesse sentido, sempre que menciona ou se refere ao pênis, a visão falocêntrica se institui como a dominadora e dominante, porque é pensando como uma “extensão” de si e, no mais extremo sentido, como se fosse um “si mesmo”, dadas as circunstâncias de valoração e convenção do pênis e, por extensão, do falo, como elemento crucial na organização da estrutura mental do homem ocidental, conforme afirmava Freud (1905) e seus seguidores. O que já observamos no Quadro 3 denota, assim, a visão que o protagonista de *Mulheres* tem de si, do masculino em relação às mulheres: ele domina todas as cenas a partir da perspectiva falocêntrica e centrada na imagem peniana. Toma o pênis como um “ser com vida própria”, como é comum em sociedades de base machista como a brasileira os homens mais radicais, neste sentido, atribuírem vida própria ao pênis a ponto de conversarem com ele.

Pau, pica e mangalho são os termos utilizados para o narrador se referir ao seu órgão genital, sexual, de prazer. Observemos que à luz da abordagem teórica, já referenciada, sobre o campo semântico, entende-se que os termos aqui relacionados operam em uma lógica de sentido que apontam para uma exclusividade do sexo em si, desconsiderando toda uma outra abordagem do sujeito em suas relações de afeto e sexo, seja com o sexo oposto ou com o mesmo sexo. Ao usar, ao longo da narrativa, os mesmos termos com igual teor semântico, o narrador pretende deixar registrado em sua escrita que faz parte de um grupo de personagens

estereotipadas como machistas, isso porque todo o centro das ações de endereçamento de Chinaski para com as mulheres do seu entorno orbita a questão puramente sexual, material, corporal, física. Não há, por parte dele, alguma demonstração de afeto no sentido de que elabora mentalmente um afeto que seja além do prazer sexual, exceção feita a Lydia.

Em culturas falocêntricas e machistas como a brasileira (a cultura representada no romance de Bukowski não fica distante), os homens costumam, inclusive, falar direta e abertamente com os seus órgãos genitais, em determinadas circunstâncias, dando a entender que eles têm vida própria, que se tratam de um *outro*, na perspectiva não da duplicação de si, mas se trata de um enrijecimento de si mesmo capaz de superar a ideia de um só e limitado, apontando para uma “outra cabeça” pensante, como assim lidam com seus pênis. Observe que o órgão que adquire vida própria, no imaginário masculino machista, é exatamente o que pode diretamente ser associado à visão intelectual e “soberana” do homem: a cabeça. E com essa cabeça os homens conversam, se dirigem a ela como quem se dirige a uma pessoa, tratam-na com afeto, carinho. Cuidam e protegem ela. No Brasil, por exemplo, quando os “machos” querem negar um atrito corporal com uma mulher de quem não gostam, não sentem atração ou de quem sentem repúdio, costuma dizer que “não acharam seu pau no lixo”.¹⁸

Mas essa cabeça que tem corpo e vida própria não funciona apenas para ser o “amigo fantasma” dos homens que assim pensam. Com ela, eles reinventam a si, se constroem dentro de uma lógica que assume uma postura egoísta, porque todo o ato promovido por e a partir do pênis é entendido e ensinado como se fosse um ato para sentir prazer, mas um prazer isolado, individual, pouco preocupado com o outro. Apesar de que o narrador de *Mulheres*, no afã de ludibriar os leitores, marca em seu texto uma composição escrita de quem se preocupa com as mulheres, querendo satisfazê-las sexualmente. Conforme já vimos no segundo capítulo, esse modo de escrever é uma falácia discursiva para que leitores inexperientes, quem sabe, possam ter uma visão menos machista dele. Mas a escrita marca. Registrado está: não há como discursivamente pensar de modo diferente.¹⁹

Juntamente com o pênis, que é tratado como pica, pau e mangalho, advém o outro termo associado ao mesmo órgão/sujeito: escroto. O termo em si é exibido ao longo do romance tanto como um “integrante” do pênis, sem o qual a força viril e vital masculina não existiria,

¹⁸ A Banda Fish Wish, impregnada dessa ideologia, tem uma música intitulada “Não achei meu pinto no lixo”, que pode ser ouvida e lida a composição no seguinte endereço: <https://www.ouvirmusica.com.br/fish-wish/nao-achei-meu-pinto-no-lixo/>. Trata-se de uma mesma versão da abordada por Chinaski: toda uma rede de proteção é tecida em torno dos cuidados do “bem mais precioso” dos homens: o pau.

¹⁹ Como reitera o ditado: *Verba volant scripta manent* ou “as palavras voam, a escrita permanece”. Assim, não há como escapar daquilo que fica retido como linguagem escrita.

como também é usado no sentido do sujeito, Chinaski, por sua visão machista, misógina, por exemplo, ser considerado um “homem escroto”, que soa como alguém desonesto, sem escrúpulos, mal caráter. Mas, na visão do narrador, por defender uma ideologia de gênero que se sustenta na imagem de homens agressivos, violentos, pouco afeitos aos relacionamentos afetivos sérios e fixos, o termo em si, para homens “dessa natureza”, funciona como um elogio. No dia a dia de nossa cultura é perceptível essa visão. Isso funciona de forma tão relacionada que o termo usado, comumente, para homens escrotos, é o termo “cachorro”, também usado por Chinaski. Se “cachorra” é uma expressão pejorativa e depreciadora para as mulheres, cachorro, na linguagem machista dos homens é um elogio.

Caminhando nessa mesma visão, e como sintoma da vitalidade e virilidade desse pau/pica com escroto, resta a ele se complementar com a essência falocêntrica: o esperma. Falamos em “essência” não porque defendemos essa visão, mas estamos interpretando aquilo que está no texto bukowskiano. Na visão dele, o pênis só é completo se puder expelir o seu “maior dom”, que é vida: gala, gozo, esperma, porra, suco, geleia. Estes termos são, todos, usados para se referir àquilo que vitaliza mais ainda o pau. Estes termos são tão poderosos na boca dos homens porque fazem menção direta aos efeitos do pênis no contato corporal e, muitas vezes, no ato solitário (masturbação), nem o contato físico é necessário para os homens “gozarem”. Mas o líquido tem a conotação de vida, reitera toda a vitalidade, macheza e virilidade de um homem, porque ele despeja, derrama na mulher como “ferro marcador” dele. Se ela estiver no período fértil, então, a “marca registrada” dele começa a fazer sentido na perspectiva ideológica que machistas como Chinaski defendem.

Veja-se que derramar secreção dentro e sobre o corpo com o qual se mantém um relacionamento, mesmo que instantâneo, para os homens que defendem essa ideologia de gênero sexista é um ato de poder, de reiteração compulsória da virilidade, da macheza. Não à toa que o personagem, ao usar os termos listados no Quadro 3, metáforiza o líquido seminal como algo degustável, alimentar: suco (de gala), geleia. Líquido ou cremoso, o sêmen entra num campo semântico do que é “comestível” (CARRARA; UCHOA; RODRIGUES, 2008). E faz parte também das fantasias masculinas com mulheres, como circula pelas bocas alheias do senso comum, a mulher engolir o sêmen ou retê-lo na boca, enquanto o homem nela goza. Dessa forma, o corpo da mulher não apenas, na visão machista, sofreria os efeitos da violência (o pau entrando nela), como também sofre o efeito maior desse maior penetrador: o derramamento do líquido que assegura o gozo integral.²⁰

²⁰ Na canção “A barata”, do grupo Só Pra Contrariar (SPC), a barata é uma metáfora para a genitália ou para o sexo feminino. Nela, na composição, as vozes que falam, todas masculinas, usam termos específicos, e dentro

A dominação masculina, estudada por diversos autores mundo afora, a exemplo de Bourdieu (2002), é marca registrada de sociedades que se constroem e se estruturam tendo como alicerce a virilidade, o falocentrismo, o machismo, o sexismo e muitas vezes a misoginia. Chinaski parece ser um representante legal dessa postura que é levada para o romance não para ser problematizada, mas para ser reiterada pelo autor como um modo ou estilo de vida. A problemática dessa questão é que em processos de revisão da literatura, somos obrigados a fazer uma crítica ao texto, mesmo considerando o seu tempo. É o que fazemos agora: a visão falocêntrica de mundo exibida em *Mulheres* (2019) não se coaduna com o atual estágio de desenvolvimento das democracias ocidentais nem americanas, porque foram muitas tensões acadêmicas e sociais para que as mulheres saíssem de determinados lugares obscurecidos e passassem a circular por lugares antes apenas masculinos. O campo sexual é um deles, porque as mulheres contemporâneas têm a prerrogativa tanto de “darem em cima” dos homens, como também de rejeitar quaisquer tipos de flertes que não estejam de acordo com os valores que defendem.²¹

Logo, a tensão se coloca quando um texto como o romance de Bukowski aponta para um lado sombrio da “masculinidade tóxica” que só enxergamos com maior acuidade nos dias de hoje: mulheres rebaixadas a ponto de serem objetos, não tão distante de determinados romances distópicos como o de Lucas Mota, *Boas meninas não fazem perguntas* (2018), em que as mulheres sobrevivem na sociedade como produtos de venda e troca, desumanizadas e objetificadas ao extremo. Trata-se de uma narrativa que, do ponto de vista crítico, merece o seu valor por se tratar de uma escrita de época no sentido de correlacionar as ações das personagens a tipos sociais presentes na sociedade da época que defendia pontos de vista radicais como o falocentrismo, o machismo, a submissão das mulheres. Merece mais valor ainda por nos fazer enxergar que não se pode retroagir no tempo para querer tornar evidente práticas desse tipo. Estudar para combater, sim, é um dado necessário para as pessoas de hoje. Reiterar, nunca, uma vez que as políticas públicas, já em diálogo com as lutas de todo um conjunto de pessoas contra o machismo, interpretam a todos dentro de uma convenção de igualdade, de tratamento igual (apesar de aqui e ali grupos de extrema direita quererem voltar a praticar aquilo que estamos combatendo, de certa forma, nesta dissertação).

desse campo semântico aqui discutido, para reiterar uma macheza violenta e agressiva na relação sexual com a mulher. É como se ela só conseguisse o ato sexual dentro de uma cena sadomasoquista a ponto de o homem bater nela. Eis os termos lá usados: chicote, pau, espora, furadeira. Nisso, a mulher sofrerá chicotada, paulada, esporada e furada. Ou, visto de outra forma, o ato do homem se encontrar sexualmente com uma mulher é nomeado dessa forma: o sexo, em si, ativo por parte dele, não passaria de uma chicotada, chinelada, furada etc.

²¹ Não à toa, um “slogan” correspondente dessa minha visão é a fala que circula mundo afora: “meu corpo, minhas regras”.

A terceira coluna do Quadro 3 dá ao leitor uma dimensão mais exata do campo semântico a que me refiro na interpretação do romance. Tratam-se de termos relacionados a uma mesma ação, a de fazer sexo, cuja base de sentido é construída com verbos que, todos, exceção a um deles (pincelar), apontam para gestos e ações violentas, agressivas, que machucam, que submetem, que reprimem quaisquer formas do corpo da mulher sob esse jugo sobreviver enquanto sujeito de si. São oito verbos que grafamos no infinitivo para que tenhamos uma noção mais realista de seus sentidos: trepar, estocar, rachar, enfiar, enterrar, foder, montar, meter, pincelar. Os dicionários de palavras apontam para o último verbo como se tratando de uma prática mais “sutil”, porque teria o pênis sendo passado pelo corpo do outro de forma sensual, vagarosa. Pincelar estaria para movimentar suavemente a glândula pela zona pretendida, no caso de Chinaski, como ele mesmo afirma, pela “buceta” da mulher. Apesar de o verbo ter um teor semântico mais sutil, na estrutura sintática utilizada pelo narrador, ele não deixa “barato” o verbo, porque quer “pincelar a buceta”, tornando o desejo erótico o mais pornográfico possível.

Os demais verbos já são performados sintaticamente com sentidos de violência e agressividade. E toda essa carga semântica que cada um deles traz, ou mesmo em conjunto, denota a visão de mundo do narrador que impregna a sua escrita desse tipo de ação que não é problematizada, mas tão somente exibida como um modo ou estilo de vida. A leitura crítica a essa narrativa é a de que intencionalmente houve, por parte do escritor, o propósito de codificar um texto cujo teor semântico e ideológico converge para uma manutenção do *status quo* de uma condição de masculinidade viril e falocêntrica que prescindem da mulher ou, quando a toma como referência, é para práticas sexuais destituídas de afeto, centradas em uma lógica que superestima o masculino e torna inferior e objeto o feminino.

É preciso estar no topo de uma ideia e de uma cadeia de lugares de poder para que seja possível minorizar o outro, no caso, as mulheres. Chinaski faz parte desse grupo de sujeitos homens que pensam as mulheres como objetos de prazer a seu serviço. Para isso, impregna-se da ideologia falocêntrica, viril e condiciona as suas ações de cortesia e sexo junto às mulheres à posição superior dele, posição de poder, de comando, de dominação. As mulheres, por mais empoderadas que pudessem parecer ser, na órbita desse personagem, são oprimidas em seus prazeres, em suas falas, em suas vontades e desejos. Servem a ele como se estivessem servindo a si. E como marca maior de estar no topo do poder e manipular os seus outros para aquilo que é intencional, no caso das relações sexuais, o protagonista usa verbos que coincidem com um grupo semântico relacionado à agressão/violência de gênero, especificamente durante a cena erótica ou sexual.

Ivana Arruda Leite, escritora brasileira contemporânea, carrega no livro *Ao homem que não me quis* (2005) vários contos que tonalizam as relações aqui tecidas. Em um deles, “Por Deus”, a voz que fala, uma voz feminina, quase implora ao homem aquilo que Chinaski acredita ser típico da estrutura psíquica das mulheres: “Tira essa faca do meu peito e enterra o pau. É muito mais confortável”. A submissão contida neste miniconto; a superficialidade da relação cujo interesse maior é no prazer sexual; a falta de empoderamento da mulher nos relacionamentos afetivos/amorosos, tudo isso diz muito daquilo que Bukowski traz à tona em *Mulheres* (2019) como projeto de autoria alicerçado em uma base ideológica sólida de desencorajamento de mulheres e de virilidade dos homens. Veja-se que o “enterrar o pau”, no miniconto, é confortável. O verbo é tradutor de uma semântica agressiva, violenta, causadora de dor. A mulher nessa narrativa sugere ao homem o enfiar o pau para a produção de prazer.

E é exatamente nesse ponto que Chinaski promove suas ideias, querendo fazer o leitor acreditar que as mulheres gostam da agressão e da violência sexuais. Ao listar verbos em cujo eixo semântico orbitam a violência, a agressão, a dor como sintoma disso tudo, reitera a prática machista, falocêntrica e misógina dos abusos sexuais contra as mulheres, mesmo quando partem delas a vontade de se relacionar com ele. Trepar, estocar, rachar, enfiar, enterrar, foder, montar, meter são os verbos denotadores dessa prática de submissão do outro. O “montar”, por exemplo, alude à linguagem antiga e animalesca que vislumbrava homens e mulheres como corpos animais prontos para procriar: montar a mulher como os animais fazem irracionaliza ou bestializa a cena erótica, porque os corpos não são tratados como sujeitos; os personagens são interpretados numa escala de valor semântico próxima a do animal. Da mesma forma o verbo trepar se assemelha, em sentido, à imagem que o verbo montar pode significar.

Observe-se que o verbo “rachar” é de grande importância nas cenas eróticas, porque inicialmente há uma implicação de que uma matéria está fechada, inteira, não fendida e precisa ser rachada. Se tivermos em mente que o termo “racha” é comumente, em língua portuguesa, usado pela população LGBTQIA+ para se referir às mulheres por causa da vulva que se distribui em dois lados, como rachada; para os homens heterossexuais, elas estão inteiras, preferiam-nas “virgens”, intactas, para poderem abri-las ao meio, rachá-las. Esse é o primeiro momento da agressão verbal usada para significar não a mulher (no campo da gíria gay, racha = mulher): intacta, precisa ser rachada, aberta para se poder ter acesso ao prazer. Nisso, os demais verbos são significadores imediatos do verbo rachar: uma vez aberta/rachada a fenda, o movimento de estocar, enfiar, enterrar, foder e meter se fazem mais visíveis porque a fenda fora aberta.

Não há como dizer o contrário: mesmo que se trate do uso da linguagem erótica como ocorre no dia a dia, pelas pessoas em situações comuns de comunicação, ao trazer para a

literatura, para um romance, sem uma problematização marcada linguisticamente como posição contrária ao que se faz na vida real, fica claro para mim que se trata de uma reiteração, de uma constante confirmação de um ponto de vista ideológico que subtrai toda uma humanidade das mulheres porque o protagonista as coloca numa posição de objetos e de animal. Por onde quer que queiramos enveredar a leitura do romance em estudo, não há, no texto, marcas de que o narrador está usando esse inventário linguístico para denunciar uma situação, uma ideologia, um grupo de pessoas. A reflexão e a denúncia aconteceriam se, ao usar os termos elencados, a voz que narra tecesse, de algum modo, comentários sobre o modo como os homens tratam as mulheres. Mas isso não ocorre porque ele narra a si mesmo. Não fala de outrem. Fala de si. Narra suas ações, seus pensamentos, seus gostos, seus gestos. Ele expõe a ideologia que defende através do uso dessa linguagem. Não narra nem descreve a cena erótica com nenhum personagem homem: em todas as cenas eróticas ele é o protagonista, o dono da fala, o manipulador dos gestos, o que age e submete. Logo, ficaria difícil provar uma leitura contrária a essa.

4.3 A linguagem que reifica as mulheres do entorno do protagonista

O leitor há de notar que o trabalho que move esta dissertação é centrado na linguagem romanesca, no modo como o escritor norte-americano utiliza a linguagem com a qual constrói o romance *Mulheres* (2019) para apresentar sua mundividência, principalmente no que diz respeito aos papéis de gênero em sociedade e às práticas de afeto e sexo entre homens e mulheres heterossexuais. Neste tópico, discutimos de forma mais aprofundada, e já encerrando a questão sobre o assunto aqui pautado, como o protagonista da narrativa em estudo focaliza as mulheres sob um único ângulo: aquele que as interpreta como matéria física, desumana, disponível para performar um objeto sexual que satisfaça o homem naquilo que ele determinar como sendo melhor para ele.

Se, no tópico anterior, o estudo sobre o inventário linguístico usado por ele para se referir a si e às mulheres nas cenas eróticas já demonstrou o quanto de virilidade falocêntrica e misógina há na concepção de gênero desse narrador, nos trechos selecionados para analisar aqui, veremos que Chinaski parece não ter controle sobre a sua escrita ou “pouco se importa” com a visão de mundo machista e viril que ele defende através das personagens inventadas. Quando as mulheres entram em cena erótica com ele, os trechos mostram isso, elas são robotizadas, apagadas enquanto ser vivo e tornam-se, por analogia ou falta de empatia humana

por parte dele, meros objetos de satisfação sexual, e em alguns casos, objetos não prestáveis para o “serviço” que ele acredita que elas poderiam executar. Leiamos o primeiro trecho, abaixo, e vejamos como essa voz que narra pensa a si e ao outro, como essa voz reifica a mulher, tornando-a praticamente um ser sem reação ao seu modo de querer, pensar e falar.

Valência acabou seu drinque e se esticou no sofá. Botou a cabeça no meu colo. Comecei a afagar seus cabelos. Fiz mais um drinque para ela e continuei a lhe fazer cafuné. Podia ver seus peitos dentro da blusa. Me inclinei e lhe dei um longo beijo. Sua língua ficou se debatendo na minha boca. Detestei-a. Meu pau começou a se manifestar. Beijamos de novo e eu enfiei a mão dentro da sua blusa.

– Sabia que eu ia te encontrar algum dia – disse ela.

Beijei-a de novo, dessa vez com mais selvageria. Ela sentiu meu pau pressionando sua cabeça.

– Ei! – disse ela.

– Não é nada.

– Nada uma porra! Que tá pretendendo?

– Não sei...

– Eu sei.

Valência levantou e entrou no banheiro. Voltou nua. Entrou debaixo dos lençóis. Tomei mais uma. Daí, tirei a roupa e entrei na cama. Puxei o lençol de cima dela. Que peitões! Ela era cinquenta por cento peitos. Firmei um deles com a mão, o melhor que pude, e chupei o bico. Não endureceu. Peguei o outro peito e chupei o bico. Nenhuma reação. Dei uma chacoalhada naqueles peitos. Enfiei meu pau entre eles. Os bicos continuaram moles. Ofereci meu pau a sua boca, mas ela virou a cara. Pensei em queimar o cu dela com cigarro. Que monte de carne...uma vagabunda de rua desgastada, arruinada. Em geral, as putas me davam tesão. Meu pau endurecia, mas minha alma voava longe. (BUKOWSKI, 2019, p. 280-281).

Ao iniciar o processo de reflexão sobre a visão machista e sexista presente no trecho dado, lembramos do projeto “À la carte”,²² de Ursula Jahn, em que mulheres são representadas como pedaços de carne inscritos em tábuas de carne. Trata-se de uma forma de protestar contra as visões machistas e sexistas que vêem a mulher unicamente como pedaços de carne circulando pelas ruas, ou dentro de casa, no trabalho, na universidade etc. É um modo de refletir sobre como o mundo machista ainda continua rezando numa velha cartilha que só consegue enxergar a mulher enquanto objeto de cama e mesa. No caso de Ursula Jahn, ela dispõe corpos fragmentados e figurados nas tábuas de carne como quem segue um roteiro visual previamente selecionado pela linguagem masculina sobre o corpo feminino: vulva, coxa, bunda, orelha, peitos, boca. Essa exposição/esse projeto nos remete automaticamente ao trecho dado e ao todo linguístico do romance de Bukowski aqui em discussão.

Trata-se de um trecho bastante “perturbador” do ponto de vista ideológico, porque vem como uma assinatura dos homens cujas práticas machistas e objetificadoras de mulheres

²² O projeto/exposição pode ser visualizado no seguinte endereço: <https://ursulajahn.46graus.com/projetos/a-la-carte/>.

parecem não ter fim. É evidente, conforme já salientamos antes, que o romance dista décadas do momento atual, mas a leitura do mesmo, com a visão que temos hoje, sem querer ser anacrônico, nos coloca em uma posição de não referendar o texto, de lê-lo exclusivamente para encontrar nele marcas de um tempo em que se via de maneira mais acirrada o sexismo presente, a ideologia binária de gênero que elevava os homens e subjugavam as mulheres de forma naturalizada.

O trecho em si apresenta uma única cena erótica, mas dividida em duas partes básica, de acordo com a leitura que fazemos. Na primeira, o narrador parece naturalmente se referir à mulher, Valência, com gestos de carinho, de ternura, de agrado. Depois, parte para gestos bruscos, linguagem chula, menosprezo por ela. Inicialmente, o gesto de afagar os cabelos, de fazer cafuné nela, de ver por baixo da blusa parte dos seios e ter vontade de mexer lá, de querer beijá-la, tudo isso parece compor uma cena se não romântica, pelo menos mais humanizada, mais natural, mais propensa a uma gestualidade espontânea. É evidente que o início da cena nos leva a pensar assim, porque é assim que ele, o narrador, organiza a linguagem em torno da cena que começa a montar e quer que o leitor veja.

Os afagos iniciais são, como vejo, uma forma de tornar a cena menos agressiva. O automatismo do sexo, talvez, para o protagonista, também não funcione, dada a sua idade (cerca de 55 anos), o seu envolvimento com a bebida alcóolica (sempre ele está afirmando ter bebido e, em razão disso, não conseguir uma ereção completa). Abordar uma mulher de forma direta, sem preliminares tanto para ele quanto para ela, talvez não funcione por causa do que já afirmamos. Para isso, então, ele necessita falar de modo “maneiro”, mais envolvente. Todavia, mal essa espontaneidade afetiva tem início, o narrador já se cansa de atuar e passa a performar quem verdadeiramente é no plano narrativo. E a mudança de atitude varia com rapidez, segundo marca no texto, por Valência não corresponder automaticamente àquilo que ele pretende em sua visão machista.

Ao perceber que ela não corresponde ao beijo, ou às várias tentativas de beijo em que ela não consegue ficar ou estar à vontade com ele, inicia um processo linguístico de detratar a mulher. Primeiro, afirma que a língua dela fica se debatendo na boca dele. Debater-se, então, é um verbo que não denota aspecto positivo, de quem está engajado ou em sintonia com o outro. A reciprocidade faria a língua deslizar, ser segurada, ser sugada, não se debater. O verbo apontado por ele apresenta aspecto semântico denotador de luta, de batalha, de agonia, não de prazer, de tesão. E por não haver o encontro das línguas na junção das duas bocas, ele escolhe outro verbo: detestar, ao dizer que “detestei-a”. o processo de diminuição do outro já avança para uma visão mais peculiar e agressiva. Detestar implicar ter horror a alguém ou a algo, sentir

aversão. Se a acena erótica implicaria ou deveria implicar sintonia, aqui há afastamento (porque desde o início ele quer dominar a cena e não conseguiu, porque ela não está na “vibe” dele).

Nisso, fica mais excitado – como afirma, “o pau começou a se manifestar” – e passa a beijá-la com “mais selvageria”. Não é à toa que os termos são postos em uma escrita. Eles são pensados, calculados para poder se tornar coerentes com a cena que está sendo montada. Logo, seria ingênuo afirmar que não há reflexão no modo de construir a sintaxe e a cena erótica desse romance. Ser selvagem é o modo “natural” como esse narrador se expressa, quando se relaciona com mulheres. Nisso, passou não apenas a “chupar” o bico do peito de Valência – veja-se que ela já não estava à vontade com o beijo e, agora, o corpo dela não reage aos estímulos erógenos proporcionados por ele, como ter o peito chupado –, “chupou, chacoalhou”. Ainda sem reação afirmativa dela, oferece-lhe “o pau”, também recusado pela personagem.

Observe que de todas as personagens com quem Chinaski se envolveu, Valência foi a única que não o procurou, que não entrou no jogo dele porque ela é prostituta. Então, trata-se de uma mulher cujo corpo está treinado não para responder às preliminares e às provocações eróticas e sensuais de seus clientes, mas está treinada para satisfazê-los naquilo que eles exigem sem que a satisfação implique desejo pelo cliente. É o que acontece: ela simplesmente quer fazer, quem sabe, o que fora combinado. A visão de que por ser mulher e ter um homem desejando-a pode desembocar no desejo dela por ele é uma ilusão machista que alimenta muitos homens. A frieza do corpo dela em reação ao calor do corpo dele é prova incontestante disso. Ele que a beije, que lhe chupe os bicos dos peitos, mas sentir tesão por isso, na profissão dela, já se trata de outra história.

Diante da reação não positiva do corpo dela em relação ao desejo sexual dele, a violência começa a se instaurar como um *modus operandi* do protagonista se colocar como machista que é: que não aceita um não, que não entende a diferença entre uma relação sexual consensual e por vontade e uma relação sexual consensual e por trabalho. Diante dessa desarmonia na cabeça dele, vem o pensamento maior do machismo estrutural configurado na performance linguística do narrador: tornar a mulher o mais desprezível possível, humilhando-a em seu corpo, naquilo que ela é. Agredir fisicamente é um dos modos de estabelecer conexão com a ideologia machista que defende. Então, para ele, nesse contexto erótico, uma vez que não teve seus apelos correspondidos, pensou em “queimar o cu dela com cigarro”. Marcar a fogo (e a ferro = pênis) é uma das estrofes da canção popular que embala todas as práticas machistas de homens como Chinaski.²³

²³ Cenas como essa são comentadas mundo afora. No filme *Stalin*, por exemplo, Nadya, personagem da atriz Julia Ormond, na cena visível em 1:16:29, é queimada no peito, diante de um público de pessoas, pelo seu marido,

Como já discutimos no capítulo primeiro, o narrador do romance bukowskiano está inserido em uma sociedade cujo modelo é o machismo estrutural.²⁴ Nesse sentido, parece consenso naturalizar-se práticas discriminatórias, sexistas, misóginas e de violência verbal e física contra mulheres, porque os homens acreditam, ensinam e defendem que estão acima das mulheres e por isso podem oprimi-las, subjugar-las. Agredir fisicamente é uma prática que há séculos faz parte do modo de viver em sociedade desse tipo. Tanto física quanto verbalmente, as mulheres são agredidas violentadas, violadas. O querer queimar Valência com cigarro dá mostras de quanto o protagonista não consegue dialogar com os seus desprazeres, as suas frustrações, as suas vontades não satisfeitas. Parece viver em um mundo em que a criança mimada não cresce, tendo seus desejos sendo atendidos e choramingando pelo “não”. Como não pode choramingar, Chinaski, já adulto, e homem maduro que é, intenta a agressão física contra a mulher com quem performa a cena erótica.

Na cena em questão, o desejo de agredir fisicamente a mulher vem aliado à agressão verbal em seu pior sentido: aquele que humilha e torna menor o outro a ponto de não ser possível enxergar, na visão do agressor, nenhum sinal de humanidade na personagem depreciada. Ao dizer “Que peitos! Ela era cinquenta por cento peitos” mostra o valor animalesco e depreciativo que ele atribui a ela. Não à toa em culturas machistas, por questões diversas, como já foi apontado nesta dissertação, mulheres são chamadas de “vacas”, “porcas”, “cadelas”, “baleias” etc. O tamanho dos seios, por exemplo, corre à boca miúda como uma metáfora, por comparação, que interpreta a mulher como uma “vaca [leiteira]”. O protagonista faz questão de frisar que a mulher com quem encenava era 50% peitos, ou seja, todo o corpo dela, absurdamente exagerado, é reduzido a uma imagem grotesca, redutora, infeliz, feia, apesar de ter “chupado o bico do peito”, depois de outro.

Para completar o inventário linguístico nesta cena erótica, e em associação com as imagens já discutidas, o protagonista diz que a personagem não passava de “um monte de carne”, por isso ela ser considerada por ele “uma vagabunda de rua desgastada, arruinada”. A desvalorização da mulher como desgastada e arruinada advém com a referência inicial de que ela era “um monte de carne”. Exageradamente, carne. Como se não tivesse vida, como se não fosse sujeito, como se a humanidade dela nunca tivesse acontecido. Era “uma coisa” e disso

Stalin, inconformado com a atuação dela contrária aos desejos políticos deles. *Stalin*, 1992, direção de Ivan Passer, EUA/Hungria, 173min, color.

²⁴ Em entrevista ao Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios, em 2019, a juíza de direito Fabrizziane Stellet Zapata atesta que o machismo estrutural é o causador da violência contra a mulher. Veja entrevista no site: <https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/artigos-discursos-e-entrevistas/entrevistas/2019/a-grande-cao-da-violencia-contra-a-mulher-esta-no-machismo-estruturante-da-sociedade-brasileira>.

não passava. Por ter sido destituída de sua humanidade, o protagonista se acha no direito de tratá-la como nada valendo. E sempre foi assim que as mulheres foram tratadas nas sociedades de valores machistas. Sem humanidade, seus corpos funcionavam numa dinâmica que satisfazia a economia masculina: gerar filhos, netos, herdeiros, como diria Adélia Prado no poema “Resumo”, já visto aqui. Gerar filhos, cuidar dos afazeres domésticos. Mais nada.

Foi neste sentido que afirmamos, páginas atrás, que o trecho em análise é perturbador. Porque não é o único, não se trata apenas deste caso no romance *Mulheres*. Essa visão é a que contorna todo o romance em estudo porque a visão machista de Chinaski é a mesma do início ao fim. Ele não modaliza a linguagem. Quando busca fazer algo dessa natureza, é procurando engodar o/a leitor/a para que este/a seja despistado/a inicialmente da visão mais cruel que o protagonista defende e afirma-se sobre ela. Ele é um personagem heterossexual rígido quanto aos seus conceitos e valores. E todo o seu potencial machista e misógino pode ser estudado, em outras chaves de leitura, para aspectos da homofobia e do racismo, porque da mesma forma que agride as mulheres com o inventário linguístico que seleciona, também o faz em relação à imagem do homossexual e das pessoas negras. Não é intuito aqui discutir essas questões. Apontamos unicamente com a intenção de dizer que na lógica perversa que ele usa para reificar as mulheres, também a usa para detratar personagens negras e homossexuais. E outro trecho sobre o qual nos debruçamos, e que reitera essa imagem perversa do narrador, mostrará em que modelo ou espelho ele se olha para construir a visão que tem do machismo estrutural. Leiamos o excerto que segue:

Dinky e Janis saíram a uma da manhã, e Sara e eu fomos pra cama. Começamos a nos acariciar e beijar. Como já disse, sou viciado em beijo. Era quase demais para mim. Mas os verdadeiros beijos eram escassos, raros. Não se beija bem no cinema e na tevê. Eu e Sara estávamos na cama, na maior esfregação, e lascando beijos da pesada. Ela se deixava levar, de verdade. Tudo foi acontecendo mais ou menos como das outras vezes. Drayer Baba sempre de olho, lá em cima. Ela agarrou meu pau, e eu fiquei brincando com a sua xoxota; em seguida, ela começaria a esfregar meu pau na sua buceta, e, de manhã, na certa, a cabeça do meu pau estaria vermelha e assada. Chegamos à fase da esfregação pau-buceta. Então, de repente, ela mesma o conduziu pra dentro da sua buceta [...] Não consegui me segurar; agarrei seus cabelos dourados, pressionei sua boca contra a minha gozei.

[...]

Desliguei o telefone. Pensei em Sara. Ela e eu não éramos casados. Eu estava no meu direito. Eu era escritor. Eu era um velho sórdido. As relações humanas nunca funcionavam mesmo. Só as primeiras duas semanas tinham alguns tchans; a partir daí, os parceiros perdiam o interesse. Caíam as máscaras e as verdadeiras pessoas começavam a aflorar: maníacas, imbecis, dementes, vingativas, sádicas, assassinas. A sociedade moderna tinha criado seres a sua imagem e semelhança e eles se festejavam mutuamente num duelo com a morte, dentro de uma cloaca. Eu já tinha notado que a duração máxima de uma história entre duas pessoas era de dois anos e meio. O rei Mongut do Sião tinha nove mil esposas e concubinas; o rei Salomão, do Velho Testamento, tinha 700 esposas; Augusto, o Forte, da Saxônia, tinha 365 mulheres, uma pra cada dia do ano. Segurança em números. (BUKOWSKI, 2019, p. 298-299)

Dois aspectos sobre os quais quero chamar a atenção, a partir do trecho dado: o da linguagem erótica e chula para tornar menor a mulher e o espelho em que se vê para reforçar o machismo estrutural. Quanto ao primeiro tópico, o leitor há de sentir que toda a linguagem utilizada pelo protagonista para narrar ou descrever a sua performance erótica é baseada no “palavrão”. O palavrão, em si, do ponto de vista do uso nos contextos ou situações comunicacionais, não apresenta problema algum. Faz parte da sintaxe diária o uso do palavrão com sentidos específicos, seja para machucar alguém, exclamar, para jogar fora um momento de fúria etc. O problema reside, logo, no momento em que, como acontece no romance em estudo, o narrador faz dele um padrão de entendimento do que seja homem e mulher em uma relação à dois. O uso frequente e sistemático do palavrão denota uma força ideológica que se instaura no momento do uso da língua(gem).

O fato de estar chamando a atenção com mais intensidade para esse aspecto é para que seja percebido o quanto de manipulação linguística há, por parte do autor e narrador, no sentido de construir um projeto de autoria que opta por evidenciar uma parte perturbadora do pensamento e da performance masculina: aquela que usurpa o direito do outro em favor próprio. Eleva-se a si próprio (o narrador) em detrimento do outro (das mulheres), com a intenção de se manter num lugar privilegiado de poder e as mulheres, sempre nos lugares à sombra deles, sob a custódia deles. Usar a linguagem para demarcar esse território entra no que chamo de lógica perversa porque apenas ele tem real poder de uso da língua(gem) e, assim, reelabora-a a seu modo, significando os outros e a si como bem entende, sem que os outros sejam incluídos na lógica de pertencimento em que ele atua: são todos fora do circuito de poder, do uso da língua(gem) crítica. Daí ele se manter enquanto machista estrutural.

Todo o envolvimento exibido no trecho dado, na primeira parte do excerto, é para reiterar o desejo do protagonista de se manter na posição de poder mais alta na escala dos gêneros binários. Brincar com o sexo do outro só teria sentido, de maneira mais ampla, se ambos conseguissem se entrosar, entrar em sintonia e chegar a um mesmo lugar, por opção. Dizer que ela “pegava seu pau” enquanto ele “mexia na sua buceta”, estabelecendo assim, como ele mesmo afirma, uma relação pau-buceta, é um modo de dominar o outro (a mulher) a quem é dado um “fazer” algo que o satisfaça. Todo o modo de bulinar a mulher, e ela a ele, satisfaz a apenas um dos sujeitos, o homem, porque ele “não conseguiu se segurar” e, no momento, agarrou os cabelos dela, pressionou a boca dela contra a dele e, enfim, para o seu e somente para o seu prazer, gozou.

Não há uma dinâmica que favoreça o casal, as duas pessoas envolvidas na relação. Desde que iniciamos o processo de interpretação do romance, chamamos a atenção para esse aspecto um tanto individualista, egoísta e egocêntrico do narrador. É individualista porque a base de sustentação dos relacionamentos dele parte de um casal – ele e uma mulher – para se centrar nele, daí o egocentrismo. É o seu ego inflado, de macho alfa, viril, que comanda todas as performances em que ele atua como machista. Como não consegue repartir ou compartilhar o prazer físico com a mulher com quem se relaciona, todas as suas ações acabam refletindo essa dinâmica em que ele funciona, na cena erótica, como um egoísta, buscando apenas o seu prazer através do outro. Na cena do gozo, do trecho dado, observemos que não há uma menção sequer ao gozo da mulher. A preocupação dele é chegar ao gozo, sem se importar se o outro atinge ou não o que ele atingiu. Fazer da mulher um objeto, um “pedaço de carne” para obter o prazer, eis o desígnio de Chinaski no romance em estudo.

Se os atos performados por Chinaski, na cena erótica citada, revelam um homem machista que não se corrige, que não entra em embate ou duelo consigo para mudar de atitude e favorecer a si mesmo e aos do seu entorno, o segundo trecho dado reforça de maneira significativa essa versão machista e perversa de que ele se reveste para tornar mais ácida a sua relação com a mulher. O texto literário, neste sentido, quando reflete de maneira desigual o tratamento e os papéis de gênero exige que nos voltemos para ele de forma muito crítica com o intuito de não deixar passar ideias que atravessem os sujeitos menos favorecidos socialmente e que são levados para as configurações literárias sem poder e lugar de fala. No caso em específico, às mulheres com quem o protagonista se relaciona não são dadas as condições de igualdade, de um mesmo tratamento de gênero. E Chinaski trabalha para manter esse *status quo* que muito o favorece.

Quando cita os reis Mongut e Salomão, além de Augusto, da Saxônia, por exemplo, deixa evidente que os seus mestres, a sua escola, os ensinamentos que recebeu e que defende foram adquiridos de uma mesma tendência de gênero: a machista, patriarcal, imperialista, viril, egocêntrica. Não à toa que todos os personagens citados, homens, não dialogam com mulher alguma. A vida desse narrador não foi atravessada por uma educação materna? Nasceu de homem, como Dionísio, na mitologia grega, que concluiu seu tempo gestacional nas coxas de Zeus?²⁵ Dá-nos a entender que toda essa visão em torno do masculino e da memorização do feminino faz parte de uma lógica em que as mulheres em nada contribuem para a formação dos

²⁵ Diz o mito grego que Dionísio, filho de Zeus e Sêmele, completou sua gestação nas coxas do pai, depois que a mãe morreu e o pai, Zeus, para não ter o filho morto, arrancou-lhe o coração e o costurou em suas coxas, até que completasse a gestação inteira e ele fosse “parido”.

meninos. Parece que a educação delas tem serventia apenas enquanto eles não se tornam adultos e donos de si, porque logo abandonam as ideias em que foram educados com as suas mães ou responsáveis.

Os três personagens trazidos à tona, quando arrolados nessa visão preconceituosa, reducionista, patriarcal e machista, demonstra o quanto o modelo do gênero masculino seguido por Chinaski tem forte sustentação na tradição patriarcal. Ter mil concubinas e esposas, ou ter setecentas esposas ou uma mulher para cada dia do ano, totalizando trezentas e sessenta e cinco, prova o quanto a questão da cifra, numérica ou da quantidade é fator determinante para se construir uma masculinidade no estilo adotado pelo protagonista. Como ele mesmo afirma no trecho dado, trata-se de “segurança em números”. Na vida real, aqui e ali estamos ouvindo determinados homens, que ainda pensam como o narrador do romance em estudo, afirmarem o quantitativo de mulheres e “transas” que tiveram para reforçar a grandeza machista de que a virilidade heterossexual se constrói com um grande número de parceiras sexuais e com um desempenho altamente quantitativo no quesito relações sexuais.

Os exemplos especulares para o protagonista são homens que, historicamente, tiveram, pelo menos, uma alta performance sexual com trezentas e sessenta e cinco mulheres, cada uma para um dia específico. Dialogar com esse número de esposas sob o seu *harém* já é atividade difícil de ser posta em prática, com setecentas ou mil, então, parece que a “conta nunca fecha”. O quantitativo reitera a ideia de que todos esses homens estiveram com um cem número de corpos, um amontoado de carne para os servir, ao invés de mulheres com quem pudessem ter relações de afeto, humanas. A temperança, nesse caso, parece sair de cena, extinguir-se ou, quem sabe, nunca ter sido observada. Muitos corpos carne para serem provados por dia. Chinaski gosta dessa imagem, parece não ser ele sem pintar um quadro dessa natureza.

Sem o mínimo de pudor, este protagonista é dono de uma visão de mundo patriarcal e machista, quando o assunto é relacionamentos afetivos e sexuais com mulheres. Chegamos ao fim do romance e afirmamos que outras leituras possíveis podem ser empreendidas junto à narrativa, à escrita em pauta. Mas a que escolhemos defender, neste caso, nos mostra que em nenhum momento do romance o protagonista se coloca como devedor às mulheres de uma pauta de igualdade de direitos, tratamento igual de gênero, ou, numa outra vertente, se acha deficitário no quesito educação de gênero. Contrariamente, exhibe-se como um pavão multicolor e de mil olhos, pronto para atrair as “fêmeas” que circularem diante de seu corpo. O tratamento dado às mulheres não passa do já dito: corpos de prazer, pedaços de carne humana cuja humanidade fora destituída como argumento para delas ele poder se realizar enquanto homem puramente sexual.

Essa interpretação corrobora toda a leitura que vimos fazendo: a de que o personagem narrador se inspira em imagens e discursos que o preparam na sua educação de gênero. De forma embotada, entende os papéis de gênero e os sujeitos homem e mulher em lugares distintos, sendo que a diferença entre ambos se estabelece como um fosso intransponível, porque torna as mulheres, que se relacionam com ele, em ventríloquos de sua fala, de suas vontades, de seus desejos. Sequestra delas os lugares de fala, não permitindo que elas falem por si, que se mostrem autônomas, independentes, assegurando para elas lugares de não fala, de não vozes, de não empoderamento.

4.4 Trechos esparsos da escrita que objetifica as mulheres: os sonhos do homem são os pesadelos das mulheres

Mantenedor de um padrão de ideia, de mulher, de homem, de mundo, radicalmente centrado na esfera patriarcal e machista, o narrador procura, a todo o momento de sua escrita, deixar claro que tem consciência do que diz, do que faz, do que pensa. E sabe articular meticulosamente o texto para deixar estampado nele o seu discurso de machista estrutural e, como já afirmei várias vezes, misógino. Misógino no sentido de que não consegue entabular uma relação sadia com uma mulher porque a visão que tem delas é de seres inferiores, animais, pedaços de carne, coisas. Ele consegue reificar as mulheres do seu entorno, enquanto se coloca num pedestal de poder e de inteligência, autônomo e independente, prescindindo da participação delas em sua vida.

Se no tópico anterior se espelhou em modelos masculinos patriarcais e reais, em homens da história que tiveram sucesso em suas vidas ao lado de mais de trezentas mulheres, cada um, ele reafirma esse machismo e esse senhorio sobre corpos úteis ao prazer durante todo o texto. Em um dos pontos, afirma que as leitoras de seus poemas lhe “rendiam uma buceta de vez em quando. Os astros do rock papavam bucetas; os lutadores de boxe papavam, bucetas; os grandes toureiros papavam virgens” (BUKOWSKI, 2019, p. 153-154). O espelho do protagonista agora se volta para figuras públicas que alcançam o estrelato no campo das artes/esportes. Arrola todos (se pudesse, diria que todo artista macho e que se preze “papa bucetas”) em uma mesma prática, justificando, assim, pelas ações/educação dos outros, as suas práticas. Como se aprendesse ou pudesse fazer porque antes ou concomitante a ele outros homens fazem aquilo que ele faz.

Trata-se, mais uma vez, da lógica perversa do saber e do fazer. Ele se firma em uma base que não tem consistência, que é recriminável, que não é a norma do ponto de vista moral. Mas como régua de medição, adequa a sua conduta a uma tradição que parece querer tornar inalienável o “direito” do homem de “papar bucatas” da forma como quiser, com quem quiser, onde quiser, na hora que quiser. Mal intencionado, ele ensina às avessas, porque o caminho que trilhou para aprender em seu mundo foi torto, prejudicando o outro (as mulheres), desrespeitando os diferentes e rendendo graças àqueles que agiram da mesma forma que ele. Chinaski é um personagem “seboso”, no dizer comum, caso quiséssemos julgá-lo moralmente, entre as pessoas, nos dias de hoje. Sei que estamos sendo críticos e emitindo juízos de valor. Mas faz parte de nossa prática interpretativa, em discussões de gênero como essa, nos colocar com nossas ideias, com o que acreditamos e defendemos.

Da forma como ele escreve, naturaliza aquilo que deveria ser evitado, sufocado, porque não cabe, nas relações humanas, a reificação de sujeitos por causa do gênero. Não deveria caber às pessoas interpretar como coisas os sujeitos sociais pela cor da pele, gênero, orientação sexual, grupo étnico de pertencimento, condição social, grau de escolaridade etc. Sabemos que mesmo hoje, quando tecemos essas críticas, muitas pessoas no mundo, que pensam e agem como Chinaski, já elaboraram para si visões e versões do mundo que coincidem com as do romance em pauta, mas também sofrem constantemente rechaço de vários setores sociais, a maioria, que procuram extinguir esse tipo de prática, de comportamento, de pensamento. Parece ser um retrocesso ultrapassarmos um milênio pleno de tudo, mas carente de calor humano, de respeito à diversidade.

As imagens em quem se inspira são, de um todo, totalitárias, seguem um mesmo padrão: tomam as mulheres como objetos de prazer, como carnes ou corpos à disposição para satisfazer o homem. À página 80, o narrador, de forma despudorada, afirma: “Eu era o King Kong. Elas ternas e graciosas criaturas”. Sucesso em Hollywood, o filme *King Kong*,²⁶ que teve várias versões, move-se sobre uma estrutura semântica profunda que coloca o homem (o Gorila) como gigante, superpoderoso e dominador da mulher. Ele, escuro e forte; ela, clara e frágil sob a proteção dele. Ele a querer “tragá-la”, na linguagem de Chinaski, “papá-la”. É nessa imagem que o protagonista busca respaldo para afirmar a sua prática machista, falocêntrica, poderosa. Se elas são as criaturas ternas e graciosas, ele é o King Kong, arrebatando-as para o seu colo,

²⁶ *King Kong* teve a sua primeira versão dirigida por Merian Cooper e Ernest Schoedsak, em 1933, pela Radio Pictures. Tem duração de 100 minutos.

dominando-as com a sua força e poder; movimentando-se entre os espaços, carregando-as como adereços ou bibelôs. Elas são apenas usadas por ele.²⁷

É a imagem que Moacyr Scliar coloca no romance *Cenas da vida minúscula* (1991). Bastante semelhante ao filme hollywoodiano *King Kong*, em quem se projeta Chinaski. Nos três casos, por comparação, temos o elemento masculino como poderoso, gigante ou maior do que as mulheres. Estas são controladas por eles, lidas numa chave de leitura em que são vistas unicamente como pedaços de carne, corpos de prazer, destituídos de humanidade e, por essa razão, podendo sofrer quaisquer atos de violência desses homens que as desprezam, mas que as mantém para a satisfação sexual deles. O que interessa a eles nada mais é do que o sexo e o gozo: “eu estava trepando com uma cadela refinada. Senti que ia gozar. Enfiei minha língua na sua boca, beijei-a e gozei” (p. 75). Em todos os trechos em que a cena erótica é montada, ele inicia um processo preliminar de afeto, mas rapidamente chega ao sexo unicamente seu, de seu interesse, sem proporcionar nenhuma segurança ou garantia à mulher com quem se envolve: ele a despreza enquanto pessoa, quer apenas usar o corpo dela como um “pedaço de carne” para gozar.

A ideia da mulher como pedaço de carne se multiplica em todo o romance: “mas que bela bunda ela tinha. Fiquei olhando aquela bela bunda enquanto ela se afastava. O *jeans* marcava o seu traseiro. Eu queria era olhar aquela bunda” (p. 9); “Dei umas dez bimbadas e gozei dentro dela” (p. 19). Não há como contestar a ideia da mulher como carne/corpo de prazer. Ou somente de prazer. E prazer em via de mão única: apenas para ele. Essa é um pouco da história das mulheres no mundo, tomadas pelos machos como fêmeas para acasalar e reproduzir. Quando não se trata de vê-las como objetos de cama e mesa, mas também na mesma linha semântica, são tidas como animais que servem aos homens. Tomá-las como animais (vacas, cadelas) retira-lhes a humanidade, fragiliza a essência delas, tornando-as nada nos contextos em que são descritas ou narradas.

Esse é o tratamento dado por Chinaski às mulheres com quem se relaciona: “Ela relaxou e cruzou despreocupada as pernas, deixando ver um belo e grosso pedaço de coxa. Forte. Uma verdadeira VACA! Seios de vaca, olhos de vaca. Tipo de mulher que aguenta o tranco” (p. 187, grifo do autor). Se fosse em outro contexto (porque há quem diga que há quês de desejo e respeito quando mulheres são tratadas como cadelas), talvez alguém desavisado

²⁷ Moacyr Scliar escreveu o romance *Cenas da vida minúscula* (1991, LP&M, Porto Alegre) em que um homem de São Paulo, em viagem à Amazônia, encontra uma minúscula mulher de aproximadamente 15 centímetros. Leva-a para São Paulo, tranca-a em uma gaveta de escrivaninha em seu quarto e, diariamente, procura fazer sexo com ela, colocando-a para masturbá-lo, mesmo a estatura dela sendo menor que o pênis dele.

quisesse afirmar que mulheres como essa são bem tratadas pelo narrador porque despertam desejo sexual nele, são “gostosas” etc. A reiteração da mesma imagem depreciativa prova o contrário. É uma mesma imagem que circula em toda a escrita de *Mulheres* (2019). Com o mesmo teor semântico: rebaixando as mulheres.

Não se trata apenas das imagens. A linguagem é o mote. É por ela que a estória é construída. É ela que determina a estrutura romanesca e nos faz enxergar o discurso presente e que se materializa no texto feito de linguagem. E já falei sobre esses termos: vaca, cadela. Quando investigamos uma questão a partir do ponto de vista da linguagem, não há como encontrar subterfúgios para escamotear algo dito por quem escreve: está marcado. A linguagem fixa um teor, um sentido. E nos guiamos por esse vetor. Toda a linguagem usada por Chinaski é para detratir as mulheres e elevá-lo enquanto macho superfoda e superpoderoso. Em outro momento, poderemos até querer interpretá-lo como narcisista, unicamente como narcisista cujas partes corporais estão intactas e perfeitas, funcionam sem problema algum, porque as suas mulheres são tão grandes (para não dizer gordas) que tem peitos e xanas como de vacas; são tão desmoralizadas em relação a ele que não passam de cadelas.

O protagonista enverada por caminhos difíceis de serem revertidos. Porque apostou em uma imagem e linguagem de um tempo que acreditou ficar estático, não evoluir. O tempo mostra que as crenças da época de publicação do romance se mantêm, mas em menor foco, porque as políticas públicas em favor da diversidade são fortes e atuantes. As mulheres do tempo em que escreveu, mesmo se chegaram até os dias de hoje, passaram por um longo processo de aprendizagem do respeito a todos, da garantia de direitos de gênero, da igualdade de tratamento, de direitos iguais, do empoderamento, do “não é não”. Mesmo as mais conservadoras, personagens ou pessoas, refletem sobre essas falas, sobre os lugares de fala, sobre as falas que não podem ser sequestradas por ninguém.

O romance, por esse aspecto, visto numa perspectiva da crítica literária, exercício que o fazemos, à medida que apresentamos essa leitura – desmontamos a estrutura romanesca e questionamos o lugar da linguagem ferina que machuca e desumaniza as personagens mulheres – funciona como uma escrita que não encontra lugar hoje nos meios sociais aderentes ao estilo democrático, de respeito à diversidade, de encontro do masculino com o feminino. Trata-se de uma escrita que potencializa o preconceito de gênero que ainda persiste no mundo, em sociedades como a norte-americana e a brasileira. Serve-nos de exemplo de escrita que só deveria ser lida enquanto documento histórico de uma época e de um estilo autoral retido à época representada. Não é uma escrita que serve como modelo de leitura porque destoa dos

atuais discursos em favor das minorias, dos negros, dos LGBTQI+, das mulheres, das pessoas da periferia etc.

O estudo da linguagem de um texto literário soa importante aspecto no campo analítico. Não queremos tirar o valor literário do texto. Isso será melhor dito nas Considerações Finais. Mas não podemos, por outro lado, supervalorizar o texto porque ele, mesmo à época de sua publicação, não cumpre um papel social e cultural coletivo, amplo. Porque reforça estereótipos de gênero, potencializa e justifica a violência verbal e física contra mulheres, animaliza os corpos dos quais ou pelos quais obtêm prazer. Reifica as personagens para melhor fazer o homem se apropriar dos corpos dela, extraindo-lhes a humanidade, tornando-as corpos vazios, sem sentido, descartáveis, objetos de uso. A literatura, mesmo quando representou aspectos ideológicos próprios e conservadores, não importando para que lado político, como os romances engajados, superelevavam os modelos defendidos, mas nunca rebaixavam o que seria abominável nessa chave de leitura. Os outros eram tratados como outros. Chinaski trata o seu outro como animal, objeto, nada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando chegamos ao final de uma etapa escrita, e olhamos um pouco para o trajeto, é comum verificar que algumas ideias poderiam ter sido melhor construídas, outras poderiam ser retiradas ou modalizadas, e fazemos isso tudo, dentro do tempo que nos é dado. Como escrita é processo, assim nos ensinam as teorias, acreditamos que posteriormente, em releituras do mesmo tema, provavelmente venhamos a trilhar outros caminhos que se somem aos já trilhados. Nessas releituras, pontas serão aparadas, ideias terão maior profundidade de reflexão, informações um tanto vagas ou rasas serão dadas de maneira mais apropriada. O que mostramos aqui é a finalização de uma etapa, a etapa da escrita da dissertação dentro do prazo estipulado pelo PPGLI de comum acordo com as normas da CAPES, que delibera 24 meses como prazo comum para a conclusão de pesquisas desse tipo.

Dois pontos me chamam a atenção, quando finalizo o último capítulo e revejo o todo da dissertação: as armadilhas da linguagem e o juízo de valor feito como exercício de crítica literária. Fica como lição para os/as leitores/as do texto literário o fato de que é necessário dispor de tempo e de cuidado para ler uma narrativa extensa como *Mulheres* (2019). Se o leitor não transitar com acuidade nos capítulos do texto, pode cair nas armadilhas da linguagem da voz que narra e inverter posições de leitura. A proposta de análise que mostramos dá provas disso: inicialmente, o narrador busca conquistar quem o lê, através de performances afetivas e sexuais que apenas aparentemente dão voz às mulheres. À medida que a narrativa avança e se desenvolve, o narrador deixa explícita a sua visão de mundo sobre os papéis e relações de gênero: extremamente binarista, sexista, machista e conservadora da ordem patriarcal.

O modo como o narrador faz uso da língua(gem) é bastante pontual neste caso, porque há no texto todo um processo de seleção de palavras que o/a leitor/a pode identificar rapidamente. Não se encontra no discurso dele denúncias de algo, favorecimento de minorias. Não é possível ler a narrativa por esse caminho. Mas ele tenta ludibriar o seu leitor potencial, aqui e ali “dando corda” às personagens mulheres, colocando palavras na boca delas, querendo, com isso, explicitar uma certa valorização do feminino, um apoio ao sexo oposto, um modo de estabelecer um lugar de fala para elas. Pura enganação. O que ele faz é construir personagens que pensem, ajam, performem e defendam o que ele pensa, o que ele deseja, o que ele quer. Logo, é preciso estar atento aos modos de dizer em literatura, porque leituras não tão aprofundadas podem soar como armadilhas para quem lê às pressas ou se contenta com uma impressão sem muito fundamento.

Isso atrela-se, logo, ao segundo ponto, o da crítica literária feita como exercício rigoroso para estabelecer um juízo de valor. E fomos estabelecendo esse juízo de valor, à medida que analisava o romance. Trata-se de uma leitura analítica, sim, mas também um exercício de crítica literária, porque a linguagem com a qual o narrador constrói o seu enredo nos dá margens para entender as intenções autorais e criticamente falar à luz do conhecimento que temos hoje sobre o aspecto amplamente abordado: os papéis de gênero e as relações de afeto e sexo tecidas entre personagens mulheres e o protagonista da obra em estudo. Fomos comprovando que o narrador defende uma macrovisão de mundo em que os homens são os superpoderosos e as mulheres não passam de corpos sem alma que devem estar disponíveis para eles. A linguagem usada reforça essa visão. A crítica feita é a de que a narrativa em estudo tem o seu valor literário enquanto texto construído como ficção, com uma estória linear e bem amarrada, narradores e personagens coerentes internamente, mas do ponto de vista da contribuição social que o texto poderia ter, percebemo-lo como um texto que deve ser lido dentro de seu tempo e em seu contexto, porque as opiniões e pontos de vista da voz que narra não se adequa aos valores e conceitos defendidos hoje nas questões de gênero.

E o motivo ou motivos para se chegar a essa crítica rigorosa? O título da dissertação já aponta para essa crítica feita. Ao lançar um romance com o nome *mulheres*, todo e qualquer leitor cria, automaticamente, expectativas de leitura que avançariam para figurações, representações, configurações, tematização de mulheres na narrativa, até porque o item lexical está no plural. As mulheres seriam as protagonistas dessa narrativa. Expectativa quebrada, frustrada, quando a leitura avança e qualquer um sente que o protagonismo da narrativa é dominado pelo narrador, pelo personagem que narra e atua no enredo. Trata-se dele sozinho dominando um arsenal de mulheres. No plural, sim, vinte e quatro mulheres que orbitam em torno de Chinaski, como se ele fosse o Sol Rei e elas, no seu entorno, satélites dependentes da luz emitida por ele. Dessa forma, o título do romance cai na esparrela do engodo, ou da leitura atravessada.

Conforme foi lido no primeiro capítulo de análise, há uma invenção de mulheres ao longo da narrativa. Para defender sua ideologia, o narrador inventa mulheres que estejam disponíveis para satisfazê-lo. Essa invenção dá certo porque ele parte de um padrão de personagem que se adequa e se fixa àquilo que deseja e procura nelas. Tratam-se de mulheres diversas, mas insatisfeitas com a vida, em busca de aventuras com um “homem de verdade” que as satisfaça. Gratuitamente, encontram em Chinaski a peça perfeita para movimentar a engrenagem de que sentem falta. E ele se acha o “fodão”, porque atende a todas elas, brinca

com elas, as seduz, as tornam dependentes dele, como se ele tivesse todo um poder de sedução e domínio, como se fosse uma espécie de “mel” que chama abelhas.

O que resta a elas, nesse processo de encontro com ele? O rebaixamento é a meta. Ele não desiste de rebaixá-las, de torná-las menores, inferiores, desprezíveis, desumanas. A condição interna dele para tê-las ao seu redor é elas se comportarem como “pedaços de carne” à revelia da vontade individual de cada uma. Alienadas de si, não sujeitos, sem alma. É assim que ele as vê: como cadelas, vacas, putas, peitos, xanas. São todas limpas, bonitas, corpos diversos (umas magras, outras cheias, algumas robustas). Em nenhum momento o narrador avalia a si mesmo do ponto de vista físico ou corporal. Aqui e ali diz que broxa, que é magro, que bebe muito. Mas sempre reitera que elas o querem. Prova maior disso está na invenção das mulheres e das cartas escritas por elas. Com uma mesma linguagem, elas se oferecem a ele mesmo o desconhecendo. Isso tudo está na mente dele, na imaginação aguçada de um machista que tem a pretensão de saber o que as mulheres prefeririam em relação ao masculino.

O rebaixamento e desumanização delas vem com o uso rasteiro da linguagem. Já falamos no capítulo teórico que não há problema algum do uso da linguagem erótica e pornográfica. O problema de Bukowski reside no fato dele se apropriar da linguagem do palavrão para diminuir as mulheres, não para excitá-las. Ele as condena a lugares de não pertencimento, reificando-as, tornando-as objetos de uso e descartáveis toda vez que se refere a elas unicamente a partir de suas zonas erógenas ou de partes do corpo usadas para saciar o desejo sexual. Na visão dele, elas não passam daquilo que aqui já falamos: peitos, bundas, xanas.

Que visão, então, de um romance como esse? Como fazer uma leitura afirmativa desse romance a partir do levantamento que fiz nesta dissertação? Parece-me óbvio que é necessário ler com atenção, perceber as teias e armadilhas da linguagem do texto na hora de analisar obras literárias, principalmente quando elas tematizam relações de gênero, papéis de homens e mulheres em sociedade. As discussões de grupos radicais nas mídias, hoje, apontam para isso. Mesmo vivendo em uma sociedade que estabelece o direito igual e a não discriminação do sujeito por nenhuma questão, grupos radicais e violentos ainda publicam na internet textos e vídeos em que mulheres são desprezadas, emburrecidas, imbecilizadas; pessoas LGBTQI+ são discriminadas e punidas pela orientação sexual e defesa do não binarismo de gênero; pessoas negras são atacadas e reduzidas a animal, também depreciadas em sua existência por causa da cor da pele; outras, por não terem tido a oportunidade de estudar e, por isso também, ou por terem sido educadas em espaços geográficos da periferia, têm a sua imagem diariamente atribuída à marginalidade, à bandidagem. E assim por diante.

Sei que é preciso quebrar esses padrões perversos de escritas e de leituras. Dissertações como essa também servem para isso. Funcionam assim. Dão respostas. Analisam casos, averiguam fatos, respondem criticamente. Assim esperamos. E que a leitura desse texto abra outras perspectivas de leitura de Charles Bukowski para que olhares atentos e mais críticos possam se somar ao que por enquanto damos por encerrado, neste momento.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Graça; CARVALHO, Eduarda. **Linguagem, poder, educação: o sexo dos B, A, Bas**. Lisboa: Editora para a Igualdade e para os direitos das Mulheres, 2000.

ABREU, Marcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: UNESP, 2006.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo”**. Uma história do gênero masculino (1920-1940). Maceió: Cataventos, 2003.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

AUGRAS, Monique. **O que é tabu**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito da maternidade**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARD, Christine. A virilidade no espelho das mulheres. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História da virilidade**. V. 3. Trad. Noéli Sobrinho e Thiago Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 116-153.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. V. 1. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. V. 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A Reprodução**: Elementos para uma Teoria do Sistema de Ensino. Trad. de C. Perdigão Gomes da Silva. Lisboa: Ed. Vega, s.d.

BUKOWSKI, Charles. **Mulheres**. Trad. Reinaldo Moraes. Porto Alegre: L & PM, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

CAMERON, Deborah. Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual (1998). In: OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (Orgs.). **Linguagem, gênero, sexualidade**: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola, 2010, p. 129-150.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EdUSP, 1998.

CARRARA, Ana Carolina; UCHOA, Danielle Novaes; RODRIGUES, Paulo Soares. A metáfora SEXO É ALIMENTO como estratégia de coerência textual nas piadas. **Revista Gatilho**, v. 7, 2008, p. 1-15. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/26925>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

COMISSÃO DE ÉTICA E DIREITOS HUMANOS. **Machismo**. Brasília: Conselho Federal de Serviço Social, 2019.

CONNEL, Raewyn & PEARSE, Rebecca. **Gênero. Uma perspectiva global. Compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo**. 3. ed. Trad. Marília Moschkovich. São Paulo: inversos, 2015.

CONNEL, Raewyn. **Masculinidades**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História da virilidade**. V. III. Trad. Noéli de Melo Sobrinho e Thiago de Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013.

CUNHA, Helena Parente. **Mulheres inventadas 2**: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos de voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

CUSCHNIR, Luiz & MARDEGAN JR., Elyseu. **O homem e suas máscaras**: a revolução silenciosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso”. **Diálogos Latino-americanos**, nº 3. Aarhus, 2001, p. 114-30.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DRUMONT, Mary Pimentel. Elementos para uma análise do machismo. **Revista Perspectiva**, n. 3, p. 81-84, 1980.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1905, p. 128-229.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UnESP, 1993.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOLLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 28-40.

GUTMANN, Mathew. O machismo. **Revista de Antropolítica**, v. 1, n. 34, p. 95-120, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.

JOICE, Berth. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

KEHL, Maria Rita. Prefácio – as duas faces da palavra poética. In: CUNHA, Helena Parente. **Mulheres inventadas 2: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos de voz masculina**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 11-14.

LAKOFF, Robin. Linguagem e lugar da mulher (1973). In: OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (Orgs.). **Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Parábola, 2010, p. 13-30.

LANCASTER, Roger. **Life is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua**. Berkeley: University of California Press, 1992.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Trad. Vera Whately. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2001.

LEITE, Ivana Arruda. **Ao homem que não me quis**. Rio de Janeiro: Agir, 2005

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010.

MARACAJÁ, Myrna Agra. Parentalidades à la carte e a utopia pós-sexual. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Literatura contemporânea e homoafetividade**. João Pessoa: Editora da UFPB: Editora Realize, 2011, p. 65-78.

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. Trad. Débora Ginza. São Paulo: Editora Escala, 2006.

MOIZÉS, Heloísa Bárbara Cunha. **Síndrome de donjuanismo**: conceitos, medidas e correlatos. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Universidade Federal da Paraíba, 2020.

MONTEIRO, Laís Lourdes; VIANNA, Alexandra de Gouvea. Pornografia, subjetividade e violência de gênero. **Revista Polêmica**, v. 20, n. 3, p. 26-41, 2021.

MORAES, Eliane Robert & LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos PAGU**, n. 10, p. 121-130, 2003.

MOTA, Lucas. **Boas meninas não fazem perguntas**. Curitiba: Edições do Autor, 2018.

MUCHEMBLED, Robert. **O orgasmo no Ocidente**: uma história do prazer do século XVI a nossos dias. Trad. Maria Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MURARO, Rose-Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino**: uma nova consciência para o encontro das diferenças. 4. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NECKEL, Jane Felipe. “Cachorras”, “tigrões” e outros “bichos” – **problematizando gênero e sexualidade no contexto escolar**. Alvorada: Secretaria Municipal de Educação, 2002.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais**: a crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus, 2007.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NOLASCO, Sócrates. Um “Homem de verdade”. In: CALDAS, Dário (Org.). **Homens**. São Paulo: Editora SENAC, 1997, p. 13-30.

ORSI, Vivian. Tabu e preconceito linguístico. **Revista ReVEL**, v. 9, n. 17, p. 334-348, 2011.

ORSI, Vivian; ZAVAGLIA, Claudia. Expressões idiomáticas interditas: uma proposta lexicográfica bilíngue. **Revista Linguagem**, v. 12, n. 1, 2010.

ORSI, Vivian; ZAVAGLIA, Claudia. Itens lexicais tabus: usá-los ou não, eis a questão. **Revista todas as Letras**, v. 14, n. 2, p. 156-166, 2012.

OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (Orgs.). **Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos**. São Paulo: Parábola, 2010.

PACHECO, Mariana do Carmo. “O que é campo semântico?”; **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/portugues/o-que-e-campo-semantico.htm>. Acesso em 11 de novembro de 2022.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths...as voltas do feminino**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PRECIADO, Paul Beatriz. Museu, lixo urbano e pornografia. **PeriodiCUS**, v. 1, n. 8, 2017, p. 20-31.

RABELO, Amanda Oliveira. Contribuições dos estudos de gênero às investigações que enfocam a masculinidade. **Ex æquo**, n. 21, 2010, p. 161-176.

RIBEIRO, Gilda Carneiro Neves. **A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta**, Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, 2016.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal, n. 05, p. 17-44, 2010. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: Braziliense, 1986.

SANTOS, Cezar Alexandre; PIRES, Janaina Antonioli; SANTOS, Ademilei de Oliveira. O sexismo em acepções pejorativas em dicionários de português brasileiro. **Revista Entrepalavras**, v. 11, número especial, p. 390-411, 2021.

SCHNEIDER, Liane. Quem fala como mulher na literatura de mulheres? In: CAVALCANTI, Ildey; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidade**. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 147-155.

SCHOLLAMMER, Karl. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCLIAR, Moacyr. **Cenas da vida minúscula**. Porto Alegre: LP&M, 1991.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. De afetos românticos a performances neonaturalistas: uma reflexão sobre práticas homoafetivas na literatura de língua portuguesa. **Revista Pontos de Interrogação**, v. 10, n. 2, 2020, p. 205-222. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/10846>. Acesso em 03 de dezembro de 2021.

SILVA, Paulo Bessa da. Linguagem obscena. **Revista Correlatio**, n. 2, p. 77-83, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUTO MAIOR, Mário. **Dicionário do palavrão e termos afins**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

SOUZA, Renan Marchezini de Quadros. NARRATIVAS DO COTIDIANO NA OBRA LITERÁRIA DE CHARLES BUKOWSKI. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação**, da Universidade Federal do Ceará, v. 9, n.1, 170-185, 2018. Disponível em <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/39538>. Acessado em 20 de dezembro de 2022.

STEVENS, Stern. Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America. In: PESCATELLO, Ann (Org.). **Male and Female in Latin America**. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 1973, p. 89-101.

STUDART, Heloneida. **Mulher**: objeto de cama e mesa. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

WACQUANT, Loic. Seguindo Pierre Bourdieu no campo. **Revista de Sociologia e Política**, n. 26, p. 13-29, 2006.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

ZANELLO, Valeska; BUKOWITZ, Bruna. Xingamentos em contos eróticos: transgressão ou reafirmação do mesmo?. **Labrys, études féministes/estudos feministas**, v. 17, p. 3, 2010. Disponível em: <<http://www.labrys.net.br/labrys17/feminisme/valeska.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2016.