

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E  
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**Perguntas ao pó:**

**marcas da história estadunidense em *Ask the Dust*, de John Fante**

LUCAS AMORIM DOS SANTOS

SÃO PAULO

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E  
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**Perguntas ao pó:**

**marcas da história estadunidense em *Ask the Dust*, de John Fante**

Lucas Amorim dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Puglia

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SS237p Santos, Lucas Amorim dos  
Perguntas ao pó: marcas da história estadunidense em Ask the Dust, de John Fante / Lucas Amorim dos Santos; orientador Daniel Puglia - São Paulo, 2022. 164 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Crítica literária. I. Puglia, Daniel , orient.  
II. Título.

Nome: SANTOS, Lucas Amorim

Título: Perguntas ao pó: marcas da história estadunidense em *Ask the Dust*, de John Fante

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

Prof. (a) Dr.(a) \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. (a) Dr.(a) \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. (a) Dr.(a) \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. (a) Dr.(a) \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para o meu pai,*

*em memória*

## Agradecimentos

Ao professor Daniel Puglia por ter aceitado orientar este trabalho sobre um escritor ainda pouco conhecido na universidade, apostando que alguma coisa de relevante para o nosso tempo está presente na prosa de John Fante. Agradeço imensamente pelos conselhos, sugestões, dicas, paciência com os prazos, palavras de motivação e, especialmente, pela liberdade inestimável que ele me proporcionou para escrever esta dissertação.

A todos professores da área de Inglês, cujas aulas na graduação e na pós ajudaram a formar quase tudo o que eu sei hoje (ou acho que sei) sobre linguagem, arte e cultura. Em especial, agradeço à professora Sandra Vasconcelos que, anos atrás, reuniu um grupinho de alunos mal saídos da condição de “bixos” e os incentivou a pensar a Literatura e a História em conjunto.

As professoras Maria Sílvia Betti e Patrícia de Almeida Kruger pela leitura atenta de trechos desta dissertação e pelas sugestões valiosíssimas que elas me deram durante a qualificação de mestrado. Espero que este trabalho reflita de alguma maneira as observações certas que elas fizeram.

Special thanks to professors Matthew Elliott (Emmanuel College) and Stephen Cooper (California State University, Long Beach) for the kind words of support to my research and for the articles they provided me with. Their books and essays have enlightened my reading of Fantean fiction and they are surely an inspiration and a great source of knowledge to all readers of John Fante around the world.

Aos grandes amigos e companheiros que fiz ao longo dessa jornada na FFLCH. Nada faria sentido – dentro e fora da academia – se não fosse pela amizade de Gislene Fernandes, Jéssica Campos, Marcela Siqueira, Michelle Tiemi, Vinícius Salaorni, entre outras tantas pessoas especiais.

À amiga Letícia Yukie Takeda, minha *role model* de força de vontade, independência e espírito de aventura.

As meninas do nosso de Grupo de Pesquisa – Aline Gevezier, Gabriela Tozzo, Laisa Ribeiro, Larissa Vannucci, Luiza Provedel, Mariana Luppi, Rosângela Aparecida – que fazem das noites de sexta um turbilhão de pensamento crítico que sempre me ajuda a refletir melhor sobre as lutas que estamos travando.

À minha mãe, ao meu irmão e toda a minha família pelo apoio e o amor de sempre. Obrigado por não serem, no geral, como a família dos personagens de Fante.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma leitura detalhada do romance *Ask the Dust*, do escritor norte-americano John Fante, visando verificar de que maneira determinados aspectos da história social estadunidense da primeira metade do século XX – mais especificamente, do contexto da Grande Depressão – estão figurados nos elementos compositivos deste romance – a saber, nas instâncias formais do narrador, das personagens e suas relações e na ambientação espacial.

**Palavras-chave:** John Fante, literatura americana, literatura e história, Los Angeles, ficção e processo social

## ABSTRACT

The objective of this dissertation is to carry out a detailed reading of *Ask the Dust*, a novel by American writer John Fante, aiming at verifying the ways in which some aspects of U.S. social history in the first half of the 20th century – specifically the context of the Great Depression – are represented in the compositional elements of this novel – namely, in the formal instances of the narrator, the characters and their relationships and in the spatial setting.

**Keywords:** John Fante, American literature, literature and history, Los Angeles, fiction and social process



## SUMÁRIO

Introdução: uma obra cheia de vida -----	9
Capítulo Um: O Artista -----	25
Capítulo Dois: Artista e Sociedade -----	57
Capítulo Três: Los Angeles e sua Poeira -----	113
Considerações Finais: Perguntas ao Pó? -----	153
Referências Bibliográficas -----	156

## INTRODUÇÃO:

### UMA OBRA CHEIA DE VIDA

#### I.

Entre as inúmeras atrocidades cometidas pelo Terceiro Reich contra a arte, a cultura e os artistas do seu tempo – queimas de livros, censura de obras modernas “degeneradas”, perseguição e assassinato de artistas e intelectuais opositores – há o caso menos conhecido de como Hitler quase destruiu um dos maiores romances americanos do século XX.

Não que o *führer* houvesse pessoalmente ordenado a destruição do segundo romance publicado por John Thomas Fante em 1939, o excepcional *Ask the Dust*, hoje louvado por leitores e críticos como sua obra-prima. Logicamente, o ditador nazista não tinha sequer noção da existência daquele jovem escritor nascido no Colorado e morador da ensolarada Califórnia, naquele momento um semi-desconhecido autor de trinta anos. Mas numa sequência de eventos bastante fortuita – que servem como demonstração de uma mistura de azar com maquinações da indústria cultural que acompanhou toda a vida e obra de Fante –, a Stackpole Sons, editora que publicava o romancista, se envolveu num conflituoso processo legal contra a gigante Houghton Mifflin por causa dos direitos de publicação de *Mein Kempf*, o livro racista de Hitler.

Esta última editora era quem detinha os *copyrights* de publicação do líder nazista nos EUA, pagando-lhe os devidos *royalties* pela edição americana do livro. Quando a pequena Stackpole foi processada pela Mifflin e pelos advogados pessoais do ditador por ter publicado uma edição “pirata” do *Mein Kempf*, sem pagar um centavo ao genocida, os trâmites jurídicos aparentemente esgotaram muito dos recursos financeiros da editora, o que prejudicou a promoção e publicidade de outros títulos que a casa estava publicando naquele momento – entre eles, o mencionado *Ask the Dust*, do azarado Fante<sup>1</sup>.

---

1 Para mais detalhes sobre este episódio da batalha legal que pode ter atrapalhado o reconhecimento editorial de Fante, cf. HOLIDAY, Ryan. “How Hitler almost destroyed the Great American Novel” in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante’s Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020, p.213-234

Não deixa de ser curioso, portanto, que o próprio Hitler e a escalada para o conflito total na Europa sejam diretamente mencionados pelo narrador de *Ask the Dust*, o jovem Arturo Bandini. Trata-se de um breve trecho perto do final do romance, no qual Bandini está eufórico por uma notícia que acabara de receber: seu primeiro livro – ele é um escritor em começo de carreira – fora finalmente aceito para publicação. Eis o trecho:

War in Europe, a speech by Hitler, trouble in Poland, these were the topics of the day. What piffle! You warmongers, you old folks in the lobby of the Alta Loma Hotel, here is the news, here: this little paper with all the fancy legal writing, my book! To hell with that Hitler, this is more important than Hitler, this is about my book. [p.146]<sup>2</sup>

Nessa espécie de desabafo de Bandini – que precisa ser problematizado, como faremos futuramente –, ficam expressos dois aspectos importantes: a forte paixão pela literatura que percorre toda a obra e vida de John Fante e a onipresença inevitável da História que perpassa essa mesma vida e obra.

## II.

Para um autor cujas obras foram propositalmente escritas com um forte influxo autobiográfico, talvez seja interessante abordarmos brevemente a vida pessoal e a carreira de John Fante. Façamos isso não porque a chave definitiva para interpretação profunda das obras de Fante seja a chave biográfica, mas sim porque o lugar e o momento histórico em que Fante viveu (e deu vida a suas personagens e tramas) tem um peso inquestionável. Além do mais, como parece haver um certo desconhecimento das obras de Fante atualmente, por parte de um público leitor maior, algumas informações biográficas talvez sejam úteis.

John Thomas Fante nasceu em 08 de abril de 1909, em Denver, Colorado. Seu pai, o italiano Nicola Fante, havia imigrado para os Estados Unidos anos antes, vindo da

---

<sup>2</sup> FANTE, John. *Ask the Dust*. New York: Harper Perennial, 2006, p.146. Na tradução de Roberto Muggiati para a versão brasileira do livro, *Pergunte ao Pó*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003: “Guerra na Europa, um discurso de Hitler, confusão na Polônia, estes eram os assuntos do dia. Que disparate! Vocês, provocadores de guerra, vocês, velhos hóspedes no saguão do Alta Loma Hotel, aqui estão as notícias, aqui: este pequeno papel com todo o esquisito linguajar legal, meu livro! Ao diabo com aquele Hitler, isto é mais importante do que Hitler, isto é sobre o meu livro.”

região montanhosa de Abruzzo (próximo ao *Mezzogiorno* rural e pobre da Itália). Foi em Denver que Nicola conheceu a jovem Mary Capolungo, filha de italianos, também imigrantes na América. Mary e Nick (como ele era chamado, segundo o hábito de americanizar os nomes dos estrangeiros que chegavam ao país na virada do século) casaram-se e tiveram quatro filhos, sendo John o mais velho deles.

A infância pobre de John Fante no frio do Colorado, a educação católica em colégios jesuítas e o ambiente familiar conturbado serviram de material para diversos romances e contos que ele produziria durante toda sua carreira. De maneira bastante autobiográfica, Nick Fante é frequentemente figurado nas obras do filho como um pedreiro beberrão e mulherengo, pouco amável e muito bronco, enquanto sua mãe, Mary Fante, é a católica devota, presa ao lar, que ama o marido e os filhos, mas que sofre nas mãos deles.

Desde jovem, John Fante também sente na pele o racismo e os sentimentos de aversão aos italianos e seus descendentes – em sua maioria católicos – que perpassavam a vida social estadunidense nas primeiras décadas do século XX. Stephen Cooper, autor de uma detalhada biografia de Fante e profundo conhecedor de sua obra, afirma que o escritor certamente assistiu a amostras da horrenda histeria nativista dessa época quando ele era criança e que essa experiência deixou marcas em seus trabalhos – Cooper detalha, por exemplo, como o Colorado dos anos 1920 tornava-se um polo importante para o renascimento e expansão da Ku Klux Klan que, convém lembrar, além de atacar populações negras, também tinha judeus e católicos como alvos.<sup>3</sup> O racismo de grupos como a Klan era parte da reação conservadora a um intenso movimento migratório que marcou a história americana. Na virada do século XIX para o século XX, num período de rápida industrialização e desenvolvimento dos Estados Unidos, o país atraiu uma leva de milhões de imigrantes de outros países para serem usados como mão de obra barata, em especial de lugares menos “desenvolvidos” da Europa, como a Itália ou o leste europeu, e da Ásia, como o Japão, a China e as Filipinas.

Em 1929, ao mesmo tempo que o *crash* da bolsa de valores inaugurava os tempos sombrios da Grande Depressão e Nick Fante abandonava a esposa e filhos para viver com uma amante, Fante resolve deixar o Colorado, com pouco dinheiro no bolso, e partir rumo à Califórnia, decidido a se tornar um escritor. A essa altura, com apenas vinte anos

---

<sup>3</sup> COOPER, Stephen. *Full of Life: A Biography of John Fante*. Santa Monica: Angel City Press, 2005, p.38-40

e uma brevíssima passagem inconclusa por uma universidade do Colorado, Fante já era leitor entusiasmado da *American Mercury*, a revista literária do ensaísta e crítico social Henry Louis Mencken (mais conhecido pelas iniciais H. L.). Escritor cáustico e sarcástico, Mencken era o mais influente crítico da literatura americana nos anos 1920, figura-chave na divulgação de autores modernos como Sinclair Lewis e Theodore Dreiser e um profundo admirador de Friedrich Nietzsche, o que levou Fante a ler também os trabalhos do filósofo alemão. Embora Mencken e Fante nunca tenham se encontrado pessoalmente, os dois mantiveram uma extensa correspondência por cerca de vinte anos<sup>4</sup> – o “Sábio de Baltimore”, como ele era chamado, tornando-se uma espécie de mentor intelectual do jovem ítalo-americano.

Na Califórnia, o jovem Fante trabalhou em uma dezena de empregos braçais e extenuantes e morou em diversos endereços na região de Los Angeles, tentando sobreviver precariamente e enviar algum dinheiro para sua família em Denver – que também viria para a Califórnia alguns anos depois, quando Nick e Mary se reconciliam. Um desses empregos foi numa fábrica de enlatados de peixe na área portuária de Wilmington, junto a outros trabalhadores imigrantes, o que se tornaria a experiência formativa para a escrita de seu primeiro romance completo, *The Road to Los Angeles*.

Em 1932 Fante consegue publicar seu primeiro conto, *Altar Boy*, na *American Mercury*. Outros contos seguiram-se a esse na *Mercury* e em outras revistas nos anos seguintes. Lendo e escrevendo continuamente, Fante estabelece-se no centro de Los Angeles, no decadente bairro de Bunker Hill. É também em 1932 que Fante conhece, por intermédio de Mencken, o advogado e escritor Carey McWilliams, que se tornaria seu grande amigo durante toda a vida e que o acompanharia em suas aventuras boêmias por LA durante os anos 1930. Através de McWilliams, Fante também estaria em constante contato com um variado grupo de escritores do sul da Califórnia (Louis Adamic, William Saroyan, Carlos Bulosan, entre outros) que frequentavam a livraria de Stanley Rose e que bebiam no mítico restaurante Musso & Frank Grill em Hollywood<sup>5</sup>.

---

4 Correspondência registrada no volume FANTE, John & MENCKEN, Henry Louis. *A Personal Correspondence 1930-1952*. Org. MOREAU, Michael e FANTE, Joyce. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989

5 Na avaliação de Michael Denning, Carey McWilliams (1905-1980) foi um dos grandes nomes progressistas da crítica cultural de sua época e o maior expoente estadunidense da onda teórica conhecida como marxismo ocidental. Seu *Factories in the Field* (1939), por exemplo, ao tratar dos problemas dos trabalhadores do campo na Califórnia, é a contraparte teórica-jornalística que complementa o *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck (publicado no mesmo ano). Surpreendentemente, sua amizade com o individualista Fante, que não simpatizava com a militância de

Em meio aos contos publicados e os primeiros trabalhos para os estúdios de Hollywood, escrevendo roteiros para filmes que muitas vezes nem chegavam a ser produzidos, Fante termina seu romance *The Road to Los Angeles* em 1936 – que é prontamente rejeitado para publicação e permanecerá engavetado por décadas. Em 1937, Fante conhece Joyce Smart – uma poeta educada em Stanford – e com ela se casa, para o desespero da mãe da garota que detestava o gênero “carcamano”. Nos anos seguintes, nascem os quatro filhos do casal (Nick – em homenagem ao pai de John –, Daniel, Victoria e Jim).

Fante publica os romances *Wait until Spring*, *Bandini* em 1938 e *Ask the Dust* em 1939, ambos pela Stackpole Sons e ambos recebem boas críticas, embora sem grande alarde nacional. Em 1940, sai o volume *Dago Red*<sup>6</sup>, compilando treze contos que haviam sido escritos para várias revistas ao longo da década passada. O imbróglio judicial da Stackpole Sons parece atrapalhar a divulgação das obras de Fante e, daí em diante, a carreira do escritor na literatura entra numa espécie de hiato. Sem conseguir terminar seu projeto para um novo romance (o foco de *The Little Brown Brothers* seriam os trabalhadores filipinos da Califórnia<sup>7</sup>), Fante trabalha cada vez mais na criação de roteiros e argumentos para a indústria cinematográfica – trabalho que ele abertamente detestava fazer, pois sentia que desperdiçava seu talento com a criação de produtos culturais, puramente comerciais e de pior qualidade, e que isso atrapalhava seu fazer literário, sua verdadeira vocação. O trabalho nos estúdios<sup>8</sup>, no entanto, e os empregos de Joyce, eram o que sustentavam família Fante (os tempos de insegurança financeira da juventude tendo ficado para trás) e o alcoolismo<sup>9</sup> de John. Talvez um dos poucos

---

esquerda e com os escritores abertamente comunistas, sempre permaneceu forte, mesmo quando McWilliams passou a viver na costa oeste, editando a revista progressista *The Nation* durante décadas. Cf. DENNING, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture*. Londres: Verso, 1996.

6 Tipo de vinho tinto, algo como “tinto carcamano”.

7 Em 1943 Carey McWilliams publicaria o livro *Brothers under the Skin* (com dedicatória a Fante) sobre as populações imigrantes que compunham a força de trabalho americana e os desafios que elas enfrentavam no país. O capítulo sobre imigrantes filipinos tem o mesmo nome dessa tentativa de romance do amigo.

8 Alguns dos filmes escritos por Fante que chegaram a ser produzidos: *Youth Runs Wild* (1944), *Jeanne Eagels* (1957), *Walk on the Wild Side* (1962), *The Reluctant Saint* (1962) e *Maya* (1966). Como se vê, nenhum título de grande apelo – todos filmes B e sem grande repercussão.

9 Os abusos com a bebida, a ira constante e a rabugice de John parecem ter sido traços herdados de seu pai – esses mesmos traços marcariam a fundo também seu filho, Daniel Fante (1944-2015) que também tornou-se escritor nos anos 1980, com obras claramente inspiradas em seu pai, em Bukowski e em suas próprias experiências individuais. O problema com a bebida perseguiu Dan durante anos. Sua última obra, é um livro de memórias com o apropriado título de *Fante: A Family's Legacy of Writing, Drinking and Surviving* (2011).

trabalhos cinematográficos que poderia ter tido algum valor estético considerável seria o filme *It's All True*, de Orson Welles, para o qual Fante tinha sido escolhido para escrever dois segmentos – o projeto, no entanto, foi cancelado pelo estúdio antes da sua conclusão.

O escritor voltaria a publicar um novo romance apenas em 1952: *Full of Life* vendeu bem – mais do que os livros anteriores – e virou um filme de relativo sucesso em 1956 (roteirizado pelo próprio Fante), dirigido por Richard Quine. No geral um romance bastante fraco e comercial, como o próprio Fante admitiu posteriormente<sup>10</sup>, *Full of Life* parece ter sido feito sob medida para os anos da Guerra Fria e do macarthismo, como lembra a crítica Catherine Kordich<sup>11</sup>, com sua história “cor-de-rosa” sobre a experiência da paternidade e da descoberta dos valores familiares para um casal morador dos subúrbios.

Os anos que se seguiram foram, para John Fante, ainda de total esquecimento suas obras, de mais abuso da bebida, da rotina de trabalho para os estúdios (até esses trabalhos também começarem a minguar, com o fim da “era de ouro” de Hollywood) e da descoberta da diabetes. Sem conseguir escrever ou publicar muita coisa nos anos 1960 (o romance *1933 Was a Bad Year* ficou incompleto e a novela *My Dog Stupid* não encontrou editora disposta a publicá-la), a carreira de Fante chegava a um beco-sem-saída. O desejo de juventude de se tornar um grande escritor, amplamente reconhecido por suas obras inigualáveis, parecia definitivamente malsucedido.

Em 1977, Fante publica *The Brotherhood of the Grape* e, simultaneamente à publicação, os anos de negligência de sua saúde começam a cobrar seu preço: a diabetes deixa o autor cego.

É quando o inesperado acontece: o poeta e romancista Charles Bukowski, fã confesso do desconhecido John Fante – mas sem nunca tê-lo conhecido pessoalmente – convence seu editor John Martin, da Black Sparrow Press, a republicar todos trabalhos de Fante, há décadas fora de catálogo. Em 1980 sai a reedição de *Dust* com um prefácio antológico de Bukowski, louvando seu “Deus” John Fante e este romance que mudara totalmente sua vida. Surge a partir daí um interesse renovado pela obra do autor, com críticas apreciando *Dust* como o melhor romance sobre Los Angeles de todos os tempos,

10 “*Full of Life* foi escrito por dinheiro. Não é um romance muito bom”, disse Fante em carta a Carey McWilliams em 23 de Março de 1972. (tradução nossa) In: *Selected Letters 1932-1982*. Org. COONEY, Seamus. New York: Harper Collins, 2002 (Edição kindle)

11 KORDICH, Catherine J. *John Fante: his novels and novellas*. New York: Twayne Publishers, 2000, p.98-99

além de um inédito reconhecimento internacional – especialmente na Europa – com traduções de suas obras para outros idiomas.

Tragicamente, Fante pouco pode apreciar esse reconhecimento ansiado durante a vida toda: além da cegueira, o avanço da diabetes leva à amputação das duas pernas do autor e causa-lhe frequentes episódios de alucinação. Nos intervalos entre os seus piores dias de saúde fragilizada, sentados no jardim de sua casa em Malibu, John dita à Joyce – palavra por palavra – o que seria seu último romance, *Dreams from Bunker Hill*. Publicado em 1982 também pela Black Sparrow, nesta obra o autor revisita ficcionalmente sua juventude no centro de Los Angeles durante a Depressão e sua experiência ingrata na indústria cinematográfica, além de fazer uma pungente declaração de amor ao fazer literário.

Em 8 de maio de 1983, aos setenta e quatro anos, John Fante falece num hospital em Hollywood. A celebração póstuma de sua obra, fortemente promovida e apoiada por Joyce, fez do autor uma espécie de clássico “cult” e escritor favorito daqueles que também são escritores. Postumamente, os romances *The Road to Los Angeles*, *1933 Was a Bad Year* e a coleção de contos *The Wine of Youth* (que trazia a coletânea *Dago Red* acrescida de outros contos) foram publicados em 1985. Em 1986, aparece *West of Rome*, que inclui as novelas *My Dog Stupid* e *The Orgy*. Em 2000, Stephen Cooper, professor na California State University, organiza o volume *The Big Hunger*, com histórias completas nunca antes publicadas por Fante, encontradas no espólio do escritor.

A fama póstuma de Fante também se traduziu na produção cinematográfica de seus romances. Em 1989, *Wait until Spring*, *Bandini* vira filme com Joe Mantegna e Faye Dunaway. Em 2006, Robert Towne (o roteirista de *Chinatown*, clássico neo-noir de 1976, de Roman Polanski) dirigiu a adaptação de *Ask the Dust*, com Colin Farrell e Salma Hayek como protagonistas; Towne assumidamente utilizou *Ask the Dust* como inspiração para a construção dos diálogos e da atmosfera de *Chinatown*.<sup>12</sup> Mais recentemente, em 2019, *My Dog Stupid* chegou às telas na produção francesa *Mon Chien Stupide*, dirigido e estrelado por Yvan Atahl e Charlotte Gainsbourg. Outra evidência do alcance do “fenômeno Fante” é o festival *Il Dio di Mio Padre* que acontece anualmente, desde 2006, na cidadezinha italiana de Torricella Peligna (onde nasceu o pai de John) e

---

12 RABIN, Nathan. “Interview with Robert Towne” in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante’s Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020, p.237-244.



que reúne leitores, acadêmicos e entusiastas da obra de Fante, assim como escritores principiantes, para discutir o legado do autor de *Ask the Dust* e literatura em geral.

Desde que sua obra passou a ser republicada nos anos 1980, John Fante tem recebido alguma atenção crítica com livros e artigos dedicados a seus escritos – porém, talvez um pouco menos do que sua obra mereceria. Em 1995, uma conferência na California State University – Long Beach foi a primeira dedicada exclusivamente ao autor e acabou gerando uma compilação de ensaios: *John Fante: a critical gathering*<sup>13</sup>. Os textos que compõem o volume, como é comum nesse tipo de coleção, são de qualidade variável e poucos propõem um *close reading* mais consequente das obras do autor, mas servem como uma boa introdução geral aos temas e obras dele. Catherine J. Kordich, em seu *John Fante: his novels and novellas*, de 2000, percorre a mesma linha de *A critical gathering*, com boas informações introdutórias sobre cada uma das obras longas de Fante (ela não aborda os contos) e contribui para uma interessante divisão didática da produção do autor em três partes, levando em consideração a maturidade do protagonista masculino – segundo Kordich, *Wait until Spring*, *Bandini*, *1933 Was a Bad Year* e *The Orgy* abordam a “infância no Colorado”; *The Road to Los Angeles*, *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* são uma “briga de um amante com Los Angeles” e, por fim, *Full of Life*, *The Brotherhood of the Grape* e *My Dog Stupid* falam sobre a “paternidade”. Nos últimos dez anos, outros artigos acadêmicos – com as quais dialogaremos brevemente no decorrer desta dissertação – apareceram para uma leitura um pouco mais pormenorizada da ficção de Fante, com atenção especial para *Ask the Dust* – exclusivamente sobre este romance, diga-se de passagem, foi recentemente publicada uma coleção de ensaios: *John Fante’s Ask the Dust – a joining of voices and views*, de 2020.

Para uma considerável parte dos seus leitores, uma certa “aura” de escritor genial e incompreendido parece pairar sob a imagem de John Fante, sua vida particular se misturando com a de seus protagonistas, como ele mesmo frequentemente incentivou. Após sua morte e na frequente associação com Charles Bukowski e com a editora alternativa Black Sparrow Press, foi se consolidando uma imagem de Fante como artista rebelde, fora dos padrões literários, pré-beatnik, trágico amante da literatura e gênio a ser cultuado por todos aqueles que são *outsiders* e que vivem para a arte, para a boêmia e

---

13 COOPER, Stephen & FINE, David (eds). *John Fante: a critical gathering*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

para a quebra de convenções. No Brasil, por exemplo, onde traduções de suas obras começaram a surgir em meio aos anos da abertura política pós-ditadura, Fante foi abertamente idolatrado por autores “alternativos” como Paulo Leminski – que foi o tradutor da primeira edição brasileira de *Dust* pela editora Brasiliense –, Caio Fernando Abreu e Reinaldo Moraes.

### III.

A chamada “quadrilogia Bandini” de John Fante é composta pelos romances que tem a personagem Arturo Bandini como protagonista: *The Road to Los Angeles*, *Wait until Spring*, *Bandini*, *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill*. Esta personagem é frequentemente vista como alter ego do próprio Fante: uma figura construída de acordo suas próprias experiências autobiográficas, muitas das suas opiniões e visões de mundo. Em cada uma dessas obras o leitor acompanha o protagonista em uma fase diferente de sua vida: seguindo cronologicamente, temos o Arturo criança, com doze anos de idade, em *Wait until Spring*; aos dezoito anos em *The Road*, quando resolve, no fim do romance, sair da região portuária de Wilmington e ir para Los Angeles para tornar-se escritor; com vinte anos em *Dust*, vivendo no centro de Los Angeles, com um conto publicado; um pouco mais velho em *Dreams*, agora deixando sua escrita em segundo plano e “vendendo-se” para Hollywood.

O leitor que quiser ver uma progressão coerente da saga desta personagem, no entanto, irá se frustrar. Ao lermos essas quatro obras com cuidado, vamos notar que há uma série de pequenas diferenças com relação a Arturo que dão a impressão de serem “erros de continuidade” na saga: por exemplo, o amado editor de Arturo em *Dust* chama-se Hackmuth, mas em *Dreams* o nome dele é Heinrich Muller; no começo de *The Road*, Arturo anuncia que seu pai é falecido, mas em *Dust* ele faz referência ao seu pai vivo no Colorado; em *Wait until Spring*, Arturo tem dois irmãos e em *The Road* ele só tem uma irmã.

Até onde se sabe, Fante nunca falou (ou foi questionado) sobre essas incongruências na construção da sua personagem. Dissemos anteriormente que há a *impressão* de erros de continuidade porque é provável que a intenção de Fante não fosse exatamente criar uma “saga” (palavra que é geralmente usada para se referir à obra dele)

com começo, meio, fim, coerência e coesão entre as diferentes obras – como é possível observar na maioria das sagas literárias, como a trilogia *Studs Lonigan*, de James Farrell, para dar um exemplo de um contemporâneo de Fante. Na verdade, a proposta estética de Fante parece ter sido a de criar um novo Arturo Bandini em cada um desses quatro romances: quatro personagens Arturos independentes uns dos outros, com destaque em cada novo livro para os desafios impostos na vida do indivíduo protagonista em cada novo contexto (desafios como a vida familiar, o mundo do trabalho braçal, a profissionalização etc). Ao criar quatro Arturos, Fante coloca entre parênteses a relação e continuidade direta entre esses romances, ao mesmo tempo que também tenta manter algumas experiências em comum entre eles quatro: a pobreza, o espírito rebelde, as chagas subjetivas de pertencer a uma minoria étnica que é vítima de discriminação, entre outras.

*The Road to Los Angeles*, narrado em primeira pessoa por Bandini, tem uma certa crueza visceral muito próxima da ficção naturalista – movimento literário francês que parece ter tido uma boa acolhida nas letras norte-americanas na virada do século<sup>14</sup>. Talvez devido ao recurso recorrente das cenas grotescas o romance tenha sido rejeitado para publicação em 1936: há o uso de linguagem de baixo calão por meio do narrador, ofensas gratuitas e o tratamento degradante que Bandini dispensa às mulheres, perseguindo-as nas ruas e observando a própria irmã nua no quarto. Típico de uma primeira tentativa de um escritor com a forma longa (Fante havia escrito apenas contos até aquele momento), *The Road* é também um romance bastante repetitivo e com alguma “gordura” narrativa e descritiva desnecessária, fazendo deste um dos trabalhos menos apurados de Fante.

O Arturo Bandini de *The Road to Los Angeles* trabalha na indústria de enlatados de Wilmington, na Califórnia. Ao lado de seus colegas proletários, Arturo gosta de citar Nietzsche, Spengler e Kant, além de desafiá-los a pronunciar “*Weltschauung*”. Os trabalhadores filipinos e negros são tratados por ele com epítetos racistas. Ele também reduz a própria mãe a uma beata carola, incapaz de qualquer pensamento crítico, e trava uma guerra pessoal contra a igreja católica. Como entretenimento, Arturo senta no cais às tardes e massacra caranguejos, imaginando-se um ditador. Ele tira sarro da retórica

---

14 Para os ganhos estéticos e políticos do naturalismo nos EUA, cf. SOARES, Marcos. “O naturalismo nos Estados Unidos”, in GUINSBURG, J. & FARIA, Roberto Gomes Faria. *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.271-283.

dos militantes de esquerda que tentam organizar os trabalhadores da indústria como ele. Na solidão do seu pequeno quarto, só acha consolo nos livros e na masturbação.

Espécie de romance antiproletário – escrito durante o auge da forma deste tipo de romance engajado nos EUA –, *The Road to Los Angeles* nos apresenta um Arturo Bandini que é, por diversos pontos de vista, simplesmente uma personagem inapreciável e odiável. Não é possível simpatizar ou se conectar subjetivamente com esta personagem tamanha é sua chatice e arrogância. O enredo um tanto episódico e sem um fio condutor aparente também contribui para que a personagem fique “sem rumo” e repetitiva.

Stephen Cooper já apontou para o fato de que, comparado ao Arturo de *The Road*, o protagonista de *Ask the Dust* é uma criação literária muito mais apurada e mais bem desenvolvida em termos de profundidade.<sup>15</sup> De fato, como veremos nesta dissertação, em *Ask the Dust*, Fante parece ter resolvido não só o problema do fio condutor narrativo e das repetições (fazendo deste um romance mais coeso e com uma prosa que, no geral, se desenrola de maneira mais sintética e rápida), mas também o problema da personagem detestável. Complementando o argumento da profundidade de Cooper, veremos que o Arturo Bandini de *Dust* consegue ser engraçado, um pouco atrapalhado em assuntos práticos, um tanto irônico e que, sendo um sonhador, facilmente ganha a simpatia, a empatia e a adesão subjetiva do leitor – o que vai se revelar, no entanto, uma cilada.

Com *Wait until Spring, Bandini*, Fante volta sua atenção para a pré-adolescência de Arturo e suas relações familiares. A ação se passa na cidade fictícia de Rocklin, no Colorado (que é inspirada na cidade de Boulder, onde Fante passou a infância), durante uma temporada de inverno, provavelmente em algum momento nos anos 1920 ou 1930 (a narrativa não estabelece uma datação clara). Narrado em sua maior parte em terceira pessoa (com alguns breves segmentos em primeira pessoa, dando um tom levemente experimental ao romance), o leitor acompanha simultaneamente os infortúnios de Arturo e seu pai, o pedreiro italiano Svevo. Ambos aguardam a neve derreter e a primavera chegar: Arturo porque quer voltar a jogar baseball e Svevo porque precisa voltar para os canteiros de obra para sustentar a família – o “Bandini” do título podendo se referir aos dois. A estação mais amena funciona como uma metáfora para a expectativa de uma vida menos ordinária para essa família de classe trabalhadora ítalo-americana. Uma leitura

---

15 COOPER, Stehen, op. cit., 2005, p.202

atenta de *Wait until Spring, Bandini* revela o quanto os espaços sociais da família, da escola e da igreja – coincidentemente, as três instâncias que Louis Althusser denominou de “aparelhos ideológicos de Estado” – contribuem, para o bem ou para o mal, para a formação do garoto Arturo e de seu entendimento do mundo ao seu redor.

Em seu livro *The Cultural Front*, o crítico Michael Denning pesquisa as formas e as políticas culturais que surgiam nos Estados Unidos entre 1930 e o fim da Segunda Guerra. Entre essas formas estava o tipo de romance que Denning chama de “pastoral de gueto” [*ghetto pastoral*] – categoria na qual poderíamos facilmente encaixar *Wait until Spring, Bandini*. De maneira resumida, essas pastorais de gueto eram narrativas sobre “crescer em Little Italy, em Lower East Side, Bronzeville e Chinatown, escritas por autores e autoras plebeus oriundos desses bairros de classe trabalhadora étnica” e, diferentemente dos romances urbanos europeus do século dezenove à maneira dos “mistérios da cidade”, os romances pastorais de gueto contavam sobre a vida cotidiana em ruas e bairros comuns e nada extraordinários. Denning também aponta para o fato de que essas obras não eram inteiramente romances naturalistas, pois não eram escritos com um ponto de vista analítico, objetivo de um narrador que vê “como a outra metade da sociedade” vive (isto é, as populações pobres), e sim, com um ponto de vista um pouco mais subjetivo e pessoal que mostra como “*a nossa metade da sociedade*” vive. Esses romances pastorais de gueto, ainda segundo Denning, raramente foram considerados “romances proletários” quando foram publicados – pois eles não se encaixavam naquele modelo mais tradicional de narrativa proletária que lidava explicitamente com conflitos de classe, conversões políticas, greves no chão das fábricas etc – e acabaram sendo categorizados com a etiqueta de “literatura étnica” (*Jewish-American fiction, African-American fiction, Italian-American fiction* e assim por diante)<sup>16</sup>. No entanto, como lembra Denning, categorias étnicas e proletarização frequentemente andam de mãos dadas:

Ethnicity and race had become the modality through which working-class peoples experienced their lives and mapped their communities. The symbolic structures of ethnicity and race were the products of slavery and migrant labor, segregated labor markets, legal codes of exclusion and restriction, as well as the institutions of community culture and self-defense. Though the forms – the

---

<sup>16</sup> DENNING, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture*. Londres: Verso, 1996, p.230-258. Citações deste parágrafo, p. 230 (tradução nossa)

rituals and emblems – of ethnic cultures differed, the content had much in common: it was the content of working-class tenements, sweatshop and factory labor, and cheap mass entertainment. The invention of ethnicity was a central form of class consciousness in the United States.<sup>17</sup>

Além de *Wait until Spring*, *Bandini*, Denning também cita como exemplos de pastorais de gueto os romances de Pietro di Donato (*Christ in Concrete*, de 1939), H.T. Tsiang (*And China Has Hands*, 1937), Henry Roth (*Call it Sleep*, 1934), William Saroyan, amigo pessoal de Fante (*My Name is Aram*, 1942), Daniel Fuchs, com quem Fante trabalhou em Hollywood (*Summer in Williamsburg*, 1932), Mike Gold (*Jews without Money*, 1930), entre outros – obras que infelizmente estão esquecidas ou desconhecidas do grande público hoje. O impulso autobiográfico de muitas dessas obras, segundo Denning, é um traço forte da posição sócio-histórica de criação delas: o escritor norte-americano da pastoral de gueto, oriundo de uma classe trabalhadora étnica, não tem a opção de narrar as grandes aventuras do romance realista tradicional (ascensão social, viagens e descobertas, o dinheiro etc). Que história contar durante a Depressão, num momento de paralisia nacional, de desesperança, de mesmice e de expectativas em baixa? O escritor então volta para si mesmo e para sua infância pobre para contar as histórias miúdas do seu cotidiano e daqueles sujeitos que fizeram parte de sua formação. O aspecto autobiográfico das obras de Fante, portanto, precisa ser entendido menos como um impulso de um escritor genial para quem sua própria subjetividade artística é a fonte inesgotável de materiais e mais como uma imposição da formação social na qual ele esteve inserido.

#### IV.

*Ask the Dust* foi escrito nos meses finais de 1938 e terminado por volta de abril ou maio de 1939. Segundo o próprio autor, “foi um livro fácil de escrever, simplesmente

---

17 DENNING, idem, p.239. “Etnia e raça tornaram-se a modalidade pela qual os povos da classe trabalhadora vivenciavam suas vidas e mapeavam suas comunidades. As estruturas simbólicas de etnia e raça eram produtos da escravidão e do trabalho migrante, de mercados de trabalho segregados, códigos legais de exclusão e restrição, bem como as instituições de cultura comunitária e autodefesa. Embora as formas – os rituais e emblemas – das culturas étnicas diferissem, o conteúdo tinha muito em comum: era o conteúdo dos cortiços da classe trabalhadora, do trabalho clandestino e fabril e do entretenimento de massa barato. A invenção da etnicidade foi uma forma central de consciência de classe nos Estados Unidos” (tradução nossa).

saiu de dentro de mim”<sup>18</sup>. E embora o original datilografado esteja desaparecido, impossibilitando uma crítica genética de suas mudanças e correções<sup>19</sup>, o livro parece ter sido aceito imediatamente pela Stackpole Sons e publicado em 08 de novembro de 1939.

Façamos aqui um breve resumo da trama de *Dust* para facilitar o entendimento da análise que faremos a seguir.

Em *Ask the Dust*, mais uma vez, a personagem principal é Arturo Bandini. O jovem ítalo-americano está vivendo sozinho em Los Angeles, em meio à Depressão dos anos 1930, tentando se tornar um grande escritor. Com pouquíssimo dinheiro, ele passa seus dias caminhando pela cidade, se alimentando mal, escrevendo cartas para sua mãe no Colorado e para J.C. Hackmuth, o editor da revista literária que publicou seu único conto até agora. Ele também está sendo acometido por um bloqueio criativo.

Arturo conhece Camilla Lopez – uma garçonete de ascendência mexicana – no bar onde ela trabalha. Os dois têm uma relação patológica de desejo e ódio durante todo o romance, com direito a injúrias raciais da parte de Arturo. Ele frequentemente visita-a no bar, enquanto ela, por sua vez, entra pela janela do quarto de hotel onde ele está hospedado para visitá-lo à noite. Em vários momentos durante seus encontros, fica claro para o leitor a insegurança e pouca experiência de Arturo com o sexo oposto.

Durante um período enquanto Arturo e Camilla estão brigados, o jovem conhece Vera Rivken, uma misteriosa mulher judia (aparentemente enlouquecida) que sente vergonha de seu próprio corpo coberto de marcas de queimaduras. Ela se mostra francamente atraída por Arturo e, ao visitá-la em sua casa em Long Beach, o jovem tem uma relação sexual com ela. Mais tarde, um terremoto atinge a cidade e causa a morte de Vera, soterrada em sua própria casa. Arturo põe-se a escrever uma história sobre a vida dela, quebrando assim seu bloqueio.

Um dia Camilla vem até Arturo e pede-lhe um favor: que ele leia e comente os contos de Sammy, o *bartender* que trabalha com ela, também aspirante a escritor e acometido por uma grave tuberculose. Ela está apaixonada por Sammy – e ele, por sua vez, a despreza. Arturo também percebe que Camilla é usuária de maconha.

---

18 Entrevista a Ben Pleasants em 12 de Dezembro de 1978 (tradução nossa). Transcrição de vários dias de entrevista de Pleasants (poeta americano) com Fante podem ser lidas em: <<https://www.3ammagazine.com/3am/the-dust-fog-of-las-streets-the-john-fante-tapes-one/>> Acessado em 01 de Fevereiro de 2022.

19 COOPER, Stephen. “The Road to John Fante’s Los Angeles” in: \_\_\_\_\_ & Donato, Clorinda (eds). *John Fante’s Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020, p.309-310

O protagonista termina o romance que estava escrevendo sobre Vera Rivken e recebe a aprovação de uma editora – acompanhada de uma considerável soma de dinheiro. Ele procura Camilla para contar-lhe a boa notícia, mas descobre que ela não está mais trabalhando no *Columbia Buffet*, fora despejada de sua casa e internada num hospital psiquiátrico, de onde ela também fugira. Quando a garota finalmente reaparece, num estado mental deplorável, Arturo usa seu dinheiro para alugar uma casa afastada da cidade, em frente ao litoral, onde os dois possam ficar juntos por algum tempo, na esperança de que a saúde dela se recupere. No entanto, a garota abandona a casa e desaparece mais uma vez, sem deixar rastros.

O livro de Arturo é finalmente publicado, mas ele não consegue ficar tão feliz quanto esperava, sentindo falta de Camilla. Ele é informado do paradeiro da garota: ela está na cabana de Sammy, à beira do deserto. Ao chegar lá, ele descobre que Sammy já expulsou a garota de casa. Arturo vaga o deserto do Mojave, chamando o nome de Camilla, gritando por ela. Sem encontrá-la, ele apanha uma cópia de seu romance, escreve uma dedicatória para ela na primeira página e arremessa o livro ao deserto.

A inspiração para *Ask the Dust* foi o romance *Fome*, do norueguês Knut Hamsun, de 1890, que Fante havia lido em tradução para o inglês em meados dos anos 30, tornando-se um dos seus autores favoritos. Nesta obra narrada em primeira pessoa, um jovem aspirante a escritor – cujo nome não é mencionado – percorre as frias ruas de Christiania (hoje a cidade de Oslo), sem um centavo no bolso, falando sozinho e rabiscando notas em qualquer papel que ele encontra. Além do frio, o rapaz sofre com a fome, ao ponto de alucinar, mas mantém sua vontade de escrever de maneira inabalável. Os temas em comum da loucura e da escrita literária entre esses dois autores (e também em Charles Bukowski) já foram apontados por Stephen Cooper, que aproxima esses escritores da influência do “homem subterrâneo” de Dostoiévski e do “super-homem” de Nietzsche.<sup>20</sup> Tal aproximação entre escritores de países tão distintos é um interessante ponto que desprovincializa as obras dos mesmos, mas para uma apreciação mais apurada dessas obras também seria necessário levar em consideração as diferenças que existem entre as paisagens sócio-históricas onde elas foram escritas – o velho desafio da teoria literária com relação à “filiação de textos e de fidelidade aos contextos”<sup>21</sup>. Infelizmente,

20 COOPER, Stephen. “Madness and writing in the works of Hamsun, Fante and Bukowski”. *genre: Madness and Literature*, n.19, 1998, p.19-27.

21 CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço” in *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p.108.



nesta dissertação não haverá espaço para a comparação com essas influências europeias em Fante. No entanto, jogaremos luz na relação entre a obra de Fante e o contexto norte-americano.

O objetivo desta dissertação é fazer uma leitura atenta de *Ask the Dust* e verificar como aspectos sociais da história estadunidense da primeira metade do século XX – mais especificamente, do contexto da Grande Depressão – estão figurados nos elementos compositivos deste romance – a saber, nas instâncias formais do narrador (capítulo um), das personagens e suas relações (capítulo dois) e na ambientação espacial (capítulo três). Uma vez que este estudo pretende ver como os elementos externos (os dados da vida real, da história e da sociedade) se transfiguram em elementos internos (as estruturas da ficção), pretendemos incluir diversas passagens do romance para melhor observarmos, nas minúcias da prosa – tão importantes para um escritor que inclui camadas de sentido numa escrita aparentemente clara e espontânea –, as marcas da História.

## CAPÍTULO UM

### O ARTISTA

*A invenção mais complexa e desconcertante de Machado de Assis é o narrador de seus romances, que na minha opinião se deve entender como uma personagem entre as demais, com interesses particulares, além de pouco estimáveis, no polo oposto da compreensão intelectual e confiável que costumamos buscar em literatura.<sup>22</sup>*

Roberto Schwarz

#### Aproximando-se do narrador

Como a própria poeira do deserto do Mojave que invade insistentemente todos os espaços do romance, a voz narrativa de Arturo Bandini domina *Ask the Dust*<sup>23</sup> do começo ao fim. É através dela que o leitor é guiado pelo universo precário desse aspirante a escritor profissional vivendo na Los Angeles dos anos 1930, bem diferente da neve do Colorado de sua infância que era o cenário de *Wait until Spring*, Bandini, romance anterior de Fante. O foco narrativo em primeira pessoa parece organizar todos os episódios e materiais de *Dust* a que o leitor tem acesso e, no seu próprio ato de narrar, também contribui para a caracterização da personalidade do nosso protagonista. Podemos conhecer a fundo o *ethos* de Arturo apenas ouvindo-o falar – e *falar* extensivamente parece ser uma das coisas que ele mais faz durante o romance. É claro que não se espera outra coisa de um narrador-protagonista, no entanto o leitor de *Ask the Dust* fica com a impressão de que o falatório de Arturo, pelo menos no início do romance, põe em segundo plano o princípio da ação. Vejamos algumas passagens da obra aonde esse procedimento parece estar presente.

---

22 SCHWARZ, Roberto. “Dimensão estética da realidade, dimensão real da forma artística” in *Seja como for – ensaios, retratos e documentos*. São Paulo: Editora 34, 2019, p.158

23 FANTE, John. *Ask the Dust*. New York: Harper Perennial, 2006. Todas os trechos de *Dust* que serão citados aqui nesta dissertação foram retirados dessa edição, com a indicação das páginas em colchetes. Para a tradução dos respectivos será usada a tradução de Roberto Muggiati para a edição brasileira do romance, cf. *Pergunte ao Pó*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003.

No capítulo dois, após receber dez dólares que sua mãe havia enviado do Colorado, Arturo decide sair do quatinho pobre do hotel em que está hospedado e fazer uma caminhada noturna pelo centro de Los Angeles.

I climbed out the window and scaled the incline to the top of Bunker Hill. A night for my nose, a feast for my nose, smelling the stars, smelling the flowers, smelling the desert, and the dust asleep, across the top of Bunker Hill. The city spread out like a Christmas tree, red and green and blue. Hello, old houses, beautiful hamburgers singing in cheap cafes. Bing Crosby singing too. She'll treat me gently. Not those girls of my childhood, those girls of my boyhood, those girls of my university days. They frightened me, they were diffident, they refused me; but not my princess, because she will understand. She, too, has been scorned.

Bandini, walking along, not tall but solid, proud of his muscles, squeezing his fist to revel in the hard delight of his biceps, absurdly fearless Bandini, fearing nothing but the unknown in a world of mysterious wonder. Are the dead restored? The books say no, the night shouts yes. I am twenty, I have reached the age of reason, I am about to wander the streets below, seeking a woman. Is my soul already smirched, should I turn back, does an angel watch over me, do the prayers of my mother allay my fears, do the prayers of my mother annoy me? [p.19]<sup>24</sup>

Nos dois parágrafos acima, apenas duas frases curtas descrevem a ação (o ato de caminhar) do protagonista: “*I climbed out the window and scaled the incline to the top of Bunker Hill*” no início do primeiro parágrafo e “*Bandini, walking along, not tall but solid*” no início do segundo. Essas duas breves marcações objetivas no começo de cada

---

24 “Saí pela janela e escalei a encosta até o alto de Bunker Hill. Uma noite para o meu nariz, uma festa para o meu nariz, cheirando as estrelas, cheirando as flores, cheirando o deserto e o pó adormecido, no alto de Bunker Hill. A cidade espalhava-se como uma árvore de Natal, vermelha, verde e azul. Olá, velhas casas, belos hambúrgueres cantando nos cafés baratos, Bing Crosby cantando também. Ela vai me tratar gentilmente. Não daquelas garotas da minha infância, não daquelas garotas da minha adolescência, daquelas garotas dos meus dias de universidade. Elas me assustavam, eram inseguras, me recusavam; mas não minha princesa, porque ela vai entender. Ela também foi menosprezada.

Bandini, caminhando sozinho, não alto, mas sólido, orgulhoso dos seus músculos, apertando o punho para gratificar-se no duro deleite dos seus bíceps, o absurdamente destemido Bandini, sem medo de nada a não ser do desconhecido num mundo de misteriosa maravilha. Os mortos ressuscitaram? Os livros dizem não, a noite grita sim. Tenho vinte anos, cheguei à idade da razão, vou caminhar pelas ruas lá embaixo, procurando uma mulher. Minha alma já está maculada, deveria voltar atrás, tenho um anjo a me proteger, as preces de minha mãe aplacam meus medos, as preces de minha mãe me aborrecem?”

parágrafo são logo seguidas de várias linhas que não mais descrevem o caminhar de Arturo – nelas o narrador põe-se a falar sobre uma variedade de outros assuntos, sem necessariamente expressar uma conexão entre eles. Em vez de continuar narrando a ação principal, Arturo entrega-se a suas próprias divagações e piruetas mentais: ele pensa sobre os cheiros e luzes da cidade, saúda casas, hambúrgueres e Bing Crosby, conjectura sobre uma hipotética amante (no primeiro parágrafo), lista seus medos e temores e enreda-se em reflexões filosóficas, metafísicas e religiosas (no segundo parágrafo).

Há uma certa poeticidade no tom no qual essas divagações são feitas: o trecho "*a night for my nose, a feast for my nose, smelling the stars, smelling the flowers, smelling the desert*", por exemplo, denota a sensação de êxtase inebriante que nosso narrador sente por meio do olfato e que ele registra com uma estrutura anafórica típica da poesia (a repetição do verbo *smelling*), onde se sobressai uma combinação de palavras ilógica e irreal ("*smelling the stars*"). Esta retórica poética, com toques de irrealidade, também está presente no questionamento "*are the dead restored?*" e na própria resposta que Bandini oferece, "*the books say no, the night shouts yes*". O leitor desse trecho pode ficar se perguntando sobre o significado dessa divagação enigmática de timbre quase messiânico – se realmente há algum significado por trás dela ou se é mero floreio poético exibicionista de Arturo. Quem são esses mortos e que livros são esses?, o leitor pode indagar. Mas o narrador não lhe dá nenhum esclarecimento e já muda de assunto na próxima frase ("*I am twenty, I have reached the age of reason*"). Igualmente poética, com direito a assonância, é a bela definição de Arturo para aquilo que ele diz temer: "*the unknown in a world of mysterious wonder*".

Na passagem desse primeiro parágrafo ao segundo, também é possível notar um expediente retórico deste narrador-protagonista que é repetido diversas vezes em *Ask the Dust*: trata-se de uma constante mudança do foco narrativo de primeira pessoa para a terceira ou, mais comumente, para a segunda pessoa do singular ("you"). Enquanto o primeiro parágrafo acima é narrado inteiramente por um "eu", na primeira frase do segundo parágrafo, Arturo focaliza a si mesmo na terceira pessoa (chamando a si mesmo pelo sobrenome, "*Bandini, walking along*" e "*absurdly fearless Bandini*"), como se fosse um narrador exterior ao mundo interno do romance.

Ao expressar seus pensamentos e divagações, carregados de tintas poéticas e recursos literários, Arturo traz sua subjetividade para o primeiro plano, em detrimento de

uma narração mais objetiva sobre o seu caminhar. O movimento espacial do personagem (a caminhada noturna que ele está fazendo), como já dissemos, é colocado de lado e o que se torna mais proeminente na narrativa são seus desatinos e devaneios pessoais. O leitor vai perceber que a insistência de Arturo em exhibir esse tom literário não é gratuita – o narrador-protagonista de *Ask the Dust* deseja apresentar a si mesmo como um *escritor*, como alguém dotado de brilhantismo verbal e plenamente afinado com as técnicas literárias de seu ofício.

No trecho seguinte ao citado acima, podemos ver novamente a mudança do foco narrativo em prática:

Ten dollars: it will pay the rent for two and a half weeks, it will buy me three pairs of shoes, two pair of pants, or one thousand postage stamps to send material to the editors; indeed! But you haven't any material, your talent is dubious, your talent is pitiful, you haven't any talent, and stop lying to yourself day after day because you know *The Little Dog Laughed* is no good, and it will always be no good. [p.20]<sup>25</sup>

O narrador não dá nenhuma informação sobre seu caminhar neste trecho. Mais uma vez, o que temos são apenas as suas divagações – dessa vez, porém, Arturo abandona o estilo altissonante da poesia e considera sua situação financeira e seu próprio talento como escritor. O literato que tinha preocupações metafísicas e dicção quase lírica do primeiro trecho, agora neste segmento em questão parece descer o tom ao rés-do-chão e tem que pensar nas suas condições materiais de vida (pagar o aluguel, comprar calças, sapatos, selos) e encarar seu próprio fracasso profissional. A partir da conjunção *but*, Arturo dirige-se a si mesmo na segunda pessoa do singular para fazer uma crítica mordente ao seu trabalho: ele acusa a falta de qualidade do seu único conto publicado até o momento que, diga-se de passagem, tem o título bobo de “O cachorrinho riu”.

Ao se apresentar como um narrador em primeira pessoa que, não raramente, fala consigo mesmo na segunda pessoa, Arturo talvez esteja querendo exhibir, não uma

---

25 “Dez dólares: vão pagar o aluguel por duas semanas e meia, vão me comprar três pares de sapatos, dois pares de calças ou mil selos dos correios para enviar material para os editores; não me diga! Mas você não tem nenhum material, seu talento é dúbio, seu talento é deplorável, você não tem nenhum talento e pare de mentir para si mesmo dia após dia, porque você sabe que O Cachorrinho Riu não presta e nunca vai prestar.”

personalidade bipolar, mas sim um traço comprobatório de sua própria *genialidade* – afinal, falar sozinho é típico dos gênios, mesmo que para fins autodepreciativos.

Esta autodepreciação continua no parágrafo logo em seguida:

So you walk along Bunker Hill, and you shake your fist at the sky, and I know what you're thinking, Bandini. The thoughts of your father before you, lash across your back, hot ire in your skull, that you are not to blame: this is your thought, that you were born poor, son of miseried peasants, driven because you were poor, fled from your Colorado town because you are poor, hoping to write a book to get rich, because those who hated you back there in Colorado will not hate you if you write a book. You are a coward, Bandini, a traitor to your soul, a feeble liar before your weeping Christ. This is why you write, this is why it would be better if you died. [p.20]<sup>26</sup>

Muito brevemente, o narrador volta a focalizar o seu movimento pela cidade, dessa vez utilizando a segunda pessoa do singular (“*you walk along Bunker Hill*”), mas mais uma vez o destaque do trecho fica por conta de seus mais sinceros pensamentos íntimos – esses expressam, por sua vez, um raivoso ressentimento por ter nascido num contexto social miserável (“*you were born poor, son of miseried peasants*”), seu sonho de prosperar (“*hoping to write a book to get rich*”) e uma caracterização de autodesprezo que revela sua origem católica (“*you are [...] a traitor to your soul, a feeble liar before your weeping Christ*”). Inegavelmente, essa passagem aprofunda a caracterização social de Arturo que já tinha sido mencionada no trecho anterior: Bandini está pobre – tudo o que ele tem são os dez dólares –, mas essa situação não é novidade, pois ele já nasceu neste estrato social de penúria, assim como os pais dele, camponeses miseráveis, também vieram desta mesma condição precária – informação que um eventual leitor de *Wait until Spring, Bandini* já teria em mente, pois esta penúria familiar era justamente a matéria deste romance de estreia de Fante.

---

26 “Então você caminha ao longo de Bunker Hill e sacode o punho para o céu e eu sei o que está pensando, Bandini. Os pensamentos de seu pai antes de você, fustigam-lhe as costas, esquentam-lhe a cabeça, e a culpa não é sua: este é o seu pensamento, que você nasceu de pais miseráveis, pressionados porque eram pobres, fugiu da sua pequena cidade do Colorado porque era pobre, perambula pelas sarjetas de Los Angeles porque é pobre, esperando escrever um livro para ficar rico, porque aqueles que o odiavam lá no Colorado não vão odiá-lo se escrever um livro. Você é um covarde, Bandini, um traidor da sua alma, um péssimo mentiroso diante do seu Cristo ensanguentado. É por isso que escreve, é por isso que seria melhor que você morresse.”

Um pouco mais adiante, ainda no segundo capítulo, novamente o narrador irá trazer um breve apontamento sobre sua movimentação espacial pela cidade – para, logo em seguida, mudar de assunto de novo e voltar a falar sobre si mesmo:

I took the steps down Angel's Flight to Hill Street: a hundred and forty steps, with tight fists, frightened of no man, but scared of the Third Street Tunnel, scared to walk through it — claustrophobia. Scared of high places too, and of blood, and of earthquakes; otherwise, quite fearless, excepting death, except the fear I'll scream in a crowd, except the fear of appendicitis, except the fear of heart trouble [...] Otherwise, quite fearless. [p.20]<sup>27</sup>

Veremos mais adiante que a referência a pontos geográficos reais da cidade de Los Angeles e seus arredores é uma constante em *Ask the Dust* – ruas, bairros e cidades próximas cruzam o caminho de Arturo ao longo da narrativa e contribuem para um mapeamento realista da região. Nesta passagem, de volta à primeira pessoa, Arturo desce a escadaria de um dos mais conhecidos pontos turísticos da cidade<sup>28</sup>, menciona o túnel da *Third Street* e se diz corajoso (“*fearless*”). No entanto, o narrador também lista uns sete ou oito medos que ele tem (lugares fechados, altura, sangue, terremotos, apendicite, etc). Num dos segmentos acima, vale lembrar que ele já havia se descrito como um sujeito destemido e que temia *apenas* o “desconhecido” – e ter medo do “desconhecido”, convém dizer, é ter medo de muita coisa. Ao afirmar ser algo (“*quite fearless*”) e, logo em seguida, confessar ser o seu oposto (“*excepting death, except the fear I'll scream in a crowd, except the fear of appendicitis, except the fear of heart trouble*”), Arturo deixa entrever que seu discurso – e ele próprio, como personagem – é apoiado em *contradição*.

Eis que Bandini chega ao destino de sua caminhada noturna:

I went to the burlesque show. I had the best seat possible, a dollar and ten cents, right under a chorus of forty frayed bottoms: some day all of these will be mine: I will own a yacht and we will go on South Sea Cruises. On warm afternoons

---

27 “Desci os degraus de Angel's Flight até Hill Street: cento e quarenta degraus, com os punhos cerrados, sem medo de homem algum, mas apavorado pelo túnel da rua Três, apavorado de atravessá-lo a pé - claustrofobia. Apavorado por lugares altos também e por sangue e por terremotos; fora isso, bastante corajoso, excetuando a morte, exceto o medo de que eu vá gritar numa multidão, exceto o medo de apendicite, exceto o medo de problemas cardíacos [...] Fora isso, bastante corajoso.”

28 Construída em 1901, *Angel's Flight* é uma mini-ferrovia funicular que está localizada até hoje no distrito angelino de Bunker Hill e, até os anos 1960, conectava a *Olive Street* com a *Hill Street*. Dois bondes subiam e desciam a inclinação íngreme que conectava essas ruas, ao lado de uma escadaria de 140 degraus.

they will dance for me on the sun deck. But mine will be beautiful women, selections from the cream of society, rivals for the joys of my stateroom. Well, this is good for me, this is experience, I am here for a reason, these moments run into pages, the seamy side of life. [p.21]<sup>29</sup>

Com um olhar sempre apurado para preços e valores – característica de quem vive sempre com o orçamento apertado? –, Arturo comenta o quanto pagou pelo “luxo” de estar ali naquele show de *strip-tease* (um dólar e dez centavos). Em mais uma nota de contradição infeliz, Arturo diz que tinha o melhor assento possível para ver uma porção de “traseiros murchos” – o pouco dinheiro que ele tem não pode comprar (ao menos por enquanto, de acordo com ele) um espetáculo melhor, com mulheres mais bonitas e num lugar mais agradável. Sua fantasia é ter um iate cheio das melhores mulheres, advindas da nata da sociedade – o tom aqui é abertamente machista e classista –, que irão dançar para ele enquanto navegam. O alto grau da fantasia de Arturo contrasta radicalmente com sua atual situação de pobreza e ressalta a longa distância que existe entre suas expectativas e a sua realidade. Este delírio sexual mirabolante é também um forte desejo de ascender socioeconomicamente.

Com uma nota de resignação (“*well*”), Arturo admite que estar ali naquela pocilga é, no entanto, algo necessário para sua *experiência*. O que ele quer dizer é que este aspecto sórdido da vida pode servir como material e inspiração para sua escrita (“*these moments run into pages*”, ele diz) – mais uma vez, nota-se que Arturo não deixa seu leitor esquecer que ele é um escritor.

Se toda a *ação* (ou *movimento*) engendrada pelo nosso protagonista até agora fosse apresentada em uma única cena narrativa, teríamos não mais que umas poucas linhas: Bandini sai do hotel pela janela e vai dar no alto de Bunker Hill – o bairro angelino que, nos anos 30, era conhecido por suas ruas íngremes, velhas casas vitorianas em deterioração e uma população composta majoritariamente por pobres e imigrantes – de onde ele observa as luzes noturnas da cidade; ele continua a caminhar por ali e desce a escadaria de *Angel’s Flight* até a *Hill Street*; por fim, chega a um espetáculo burlesco,

29 “Fui ao espetáculo de variedades. Consegui o melhor assento possível, um dólar e dez centavos, bem debaixo de um conjunto de coristas com quarenta traseiros puídos: um dia, todos eles serão meus: vou ter um iate e partiremos em cruzeiros pelos Mares do Sul. Nas tardes quentes, elas dançarão para mim no convés ensolarado. Mas as minhas serão mulheres maravilhosas, selecionadas da nata da sociedade, rivais para as alegrias do meu camarote particular. Bem, isto é bom para mim, isto é experiência, estou aqui por uma razão, estes momentos rendem páginas, o lado desagradável da vida.”



aonde assiste a um show de strip-tease. No entanto, essa simples cena de caminhada, como pudemos observar, é longamente entremeada por uma série de reflexões, dúvidas e divagações do narrador. Este foco narrativo de uma personagem que não hesita em falar de si mesmo narcisisticamente a todo tempo é um elemento composicional importante da forma deste romance. O falatório introspectivo de Bandini – em nada parecido com os mergulhos na consciência de uma Virginia Woolf ou de um William Faulkner<sup>30</sup> – podem não contribuir diretamente para a enfabulação (isto é, para o desenrolar dos acontecimentos da trama), mas serve como uma revelação do caráter desta personagem.<sup>31</sup>

Afinal, quem é este Arturo Bandini de *Ask the Dust*? O garotinho irritadiço que vivia sob a aba da família e da igreja em *Wait until Spring*, Bandini é aqui, neste romance, um jovem adulto que utiliza recursos poético-literários, tende a filosofar meio a torto e a direito, parece cair em contradição falando sozinho e busca experiência para se tornar escritor. Faz-se necessário investigarmos as nuances históricas e sociais que compõem esta que é a mais célebre personagem literária de John Fante.

### **“Deem uma olhada num grande escritor!”**

Com a clareza e a simplicidade assertiva que lhe são típicas, assim Antonio Candido aborda a questão da personagem literária:

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos

---

30 Nas obras de Faulkner e Woolf, ou no *Ulysses* de Joyce, por exemplo, uma técnica radical de fluxo de consciência que confunde a sintaxe e desafia o raciocínio lógico do leitor é levado a cabo. Um fluxo incessante e caótico da livre associação de pensamento das personagens é impresso nas páginas aparentemente sem filtro de um narrador ou autor. Em Fante, no entanto, embora o monólogo interior alcance alguma profundidade em certas passagens de *Dust* (como no capítulo dez, no qual Bandini gasta dinheiro imprudentemente bebendo com prostitutas do *Middle West*), a prosa do romance em geral apresenta a inteligibilidade tradicional do romance realista.

31 Este mesmo procedimento é observado por Cleanth Brooks e Robert Penn Warren no conto de James Thurber, *The Secret Life of Walter Mitty* (publicado em 1939, mesmo ano de *Ask the Dust*). Segundo os autores: “Algumas coisas realmente acontecem aqui [no conto de Thurber], mas os acontecimentos são significativos? [...] A narrativa toda é construída para revelar o caráter da personagem e, para além dessa revelação, nada de mais realmente acontece” (tradução minha). Cf. BROOKS, Cleanth e WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*, Prentice Hall: New Jersey, 1979, p.17. Os dois *new critics*, no entanto, não se aprofundam nas feições sociais que este personagem pode ter.

simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino [...] O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. [...] No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. [...]. Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor.<sup>32</sup>

De fato, uma característica formal que John Fante parece ter trabalhado com maestria em toda a sua ficção é a construção de personagens. É por conta delas – e especialmente por esse Arturo Bandini mais velho – que a obra de Fante talvez seja lembrada pela maioria de seus leitores até hoje. Como leitor experiente que era, o autor certamente estava ciente de que grandes romances contêm figuras literárias marcantes – e sua própria obra não poderia se esquivar de criá-las.

Arturo Bandini é a personagem que “anima” *Ask the Dust* (isto é, que faz girar as engrenagens da trama e expressa “os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele”, nas palavras do crítico brasileiro acima) e não deve causar espanto o fato de que, ao longo do romance, a simpatia do leitor seja fígada por essa personagem. Esta “adesão afetiva e intelectual” à personagem de romance de que Candido nos fala pode se dar facilmente nesta obra de Fante, principalmente entre aqueles leitores que, assim como Arturo, dão à arte e à sensibilidade estética um lugar privilegiado em suas vidas. Um leitor de *Ask the Dust* que também é poeta, romancista ou estudante de literatura dificilmente não se sensibiliza com a luta de Bandini para se tornar escritor. Charles Bukowski, no prefácio escrito para a reedição de *Ask the Dust* de 1980, afirma que ele mesmo se sentiu o próprio Arturo após ler o romance pela primeira vez:

Yes, Fante had a mighty effect upon me. Not long after reading these books I began living with a woman. She was a worse drunk than I was and we had some

---

32 CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance”. In: \_\_\_\_\_ et alii. *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 53-54

violent arguments, and often I would scream at her, “Don’t call me a son of a bitch! *I am Bandini, Arturo Bandini!*”<sup>33</sup>

Embora a simpatia e identificação imediata entre leitor e personagem neste romance precise ser problematizada e considerada com mais acuidade, é inegável constatar que a construção literária da personagem Arturo Bandini é bem acertada.

Em seu estudo sobre a forma romance, o escritor inglês E.M. Forster cunhou uma nomenclatura que se tornou clássica nos estudos literários: a divisão entre personagens planas e personagens esféricas<sup>34</sup> diz respeito à profundidade (ou falta dela) de caracteres, emoções e ideias que essas figuras literárias podem expressar. Em linhas gerais, enquanto as personagens planas têm pouca profundidade – em geral, elas podem ser praticamente resumidas a um único sentimento ou única ideia, como uma caricatura –, as personagens esféricas apresentam uma profusão mais complexa de sentimentos e ideias, vícios e virtudes combinados, que indicam uma vida interior mais profunda. Seria possível classificar Arturo neste segundo grupo de personagens se levarmos em consideração que o simples hábito de falar consigo mesmo – como vimos acima – corresponde a uma personalidade inquieta e complexa. Neste sentido, *Ask the Dust* inclusive se encaixaria numa importante linha evolutiva do romance moderno que consiste na

[...] passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce.<sup>35</sup>

Contudo, julgamos ser possível que, apesar dessa profundidade de sentimentos e ideias típicos da personagem esférica, nosso protagonista também seja fortemente caracterizado por uma pulsão que o arrasta para o campo da personagem plana. Mesmo expressando as mais variadas emoções de desejo, júbilo, raiva, ansiedade e melancolia

33 BUKOWSKI, Charles. “Introduction”, in: FANTE, John. Op.cit., p.6. “Sim, Fante teve um forte efeito sobre mim. Não muito depois de ler esses livros, comecei a viver com uma mulher. Era uma bêbada pior do que eu e tínhamos discussões violentas, e frequentemente eu berrava para ela: ‘Não me chame de filho da puta! Eu sou Bandini, Arturo Bandini!’”

34 FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 2005

35 CANDIDO, Antonio, op. cit., pp.60-61

durante toda a narrativa, parece haver um traço de personalidade de Arturo que está sempre presente nele e que torna sua personagem quase como uma expressão desse traço essencial: sua *egolatria* (ou *narcisismo*, poderíamos dizer) acompanha-o em diversos momentos, tal como uma ideia fixa.

I stood before the mirror once more, shaking my fist defiantly. Here I am, folks. Take a look at a great writer! Notice my eyes, folks. The eyes of a great writer. Notice my jaw, folks. The jaw of a great writer. Look at those hands, folks. The hands that created *The Little Dog Laughed* and *The Long Lost Hills* [p.57]<sup>36</sup>

É interessante notar que Arturo profere as palavras acima em frente a um espelho – o lugar por excelência do indivíduo egotista. Ele se deleita ao admirar cada parte do seu corpo como se fosse uma preciosidade singular.

Em outro momento do romance, mesmo quando Arturo se arrepende de escrever uma crítica demolidora dos contos de Sammy e, em vez disso, escreve-lhe uma crítica construtiva no intuito de ajudar este amante de Camilla a se tornar um escritor melhor, nosso protagonista não encara este ato simplesmente como gesto de bondade, altruísmo e solidariedade – e sim, como uma oportunidade de inflar seu próprio ego e mostrar-se um indivíduo superior e condescendente:

I walked back to my room and spent three hours writing the best criticism of his work I could possibly write. I didn't say that this was wrong or that was wrong. I kept saying, in my opinion this would be better if, and so forth, and so forth. I got to sleep about six o'clock, but it was a grateful, happy sleep. *How wonderful I really was! A great, soft-spoken, gentle man, a lover of all things, man and beast alike.* [p.120, destaque meu]<sup>37</sup>

Talvez um dos grandes trunfos composicionais deste protagonista de Fante seja exatamente este: combinar em Arturo uma personagem com profundidade esférica que

---

36 “Fiquei parado diante do espelho uma vez mais, brandindo o punho em desafio. Aqui estou, amigos. Dêem uma olhada num grande escritor! Notem meus olhos, amigos. Os olhos de um grande escritor. Notem o meu maxilar, amigos. O maxilar de um grande escritor. Vejam estas mãos, amigos. As mãos que criaram *O Cachorrinho Riu* e *As Colinas Distantes Perdidas*”

37 “Voltei ao meu quarto e passei três horas escrevendo a melhor crítica do seu trabalho que poderia escrever. Não dizia que isto estava errado ou que aquilo estava errado. Dizia sempre que, em minha opinião, isto ficaria melhor se, e assim por diante. Fui dormir por volta das seis horas, mas foi um sono apazível e feliz. *Como eu era realmente maravilhoso! Um grande homem, de fala macia e gentil, amante de todas as coisas, homem e besta igualmente.*”

sente e expressa diversas emoções<sup>38</sup>, mas que ainda assim tem um grande lastro de personagem plana, com uma insistência narcísica em sua própria pessoa.

Os desvarios egóticos do narrador frequentemente servem para que ele lembre o leitor – como se nós pudéssemos esquecer – da categoria profissional em que ele, Arturo, está inserido. É durante um de seus devaneios, no qual ele se imagina em um hotel refinado acompanhado de uma bela mulher elegantemente vestida, que somos informados que o narrador-protagonista é um *escritor* (ou, ao menos, alguém tentando se profissionalizar como um):

We registered and then we had cocktails and then we danced a while, and then we had another cocktail and I recited some lines from Sanskrit, and the world was so wonderful, because every two minutes some gorgeous one gazed at me, the great author, and nothing would do but I had to autograph her menu, and the silver fox girl was very jealous. [p.13]<sup>39</sup>

É importante destacar no trecho acima que a imagem que Arturo faz desta figura (o escritor) é uma que está intimamente ligada à ideia de prestígio social – e, por extensão, tudo aquilo que deriva deste prestígio, como o dinheiro, a fama e o reconhecimento, o acesso a espaços privilegiados (o hotel onde eles dançam) e o consumo de mercadorias (os coquetéis que eles bebem, o casaco de pele de raposa que a mulher veste). O escritor, para Arturo Bandini, é aquele que ocupa uma posição social elevada, possuindo capital acumulado e fama.

Durante as primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos, a profissionalização da figura do escritor, em especial a do romancista, atingiu níveis até então desconhecidos na história cultural do país. Para uma nação que nunca tinha dispensado grande atenção às artes até aquele momento, vendo-a como instância “improdutiva” ou meramente “decorativa”, o aparecimento das obras de Twain, Dreiser, Lewis, Hemingway, Fitzgerald e Faulkner (para ficarmos apenas nos nomes mais conhecidos) marcou a firme ascensão da literatura norte-americana a ponta de lança da

---

38 Bukowski sobre Fante no prefácio já citado: “And here, at last, was a man who was not afraid of emotion”

39 “Nos registramos no hotel, tomamos coquetéis e dançamos um pouco, tomamos outro coquetel e recitei alguns versos do sânscrito, e o mundo era tão maravilhoso porque a cada dois minutos uma deslumbrante olhava para mim, o grande autor, e eu não podia deixar de autografar o seu menu, e a garota da raposa-prateada ficava morrendo de ciúmes.”

vida cultural do país (junto com o cinema). Apesar da qualidade de romancistas e poetas americanos anteriores como Hawthorne, Melville e Whitman, é inegável que o século XIX americano – por suas próprias particularidades históricas – não testemunhou a mesma avalanche prolífica de escritores, dos mais diversos estilos, que os primeiros anos do novo século fariam surgir, especialmente após a Primeira Guerra. Para se ter uma ideia do novo protagonismo cultural dessa literatura basta lembrar que, em menos de dez anos, três autores americanos receberam o prêmio Nobel de literatura (Sinclair Lewis em 1930, Eugene O’Neill em 1936 e Pearl S. Buck em 1938).

A indústria editorial americana acompanhou e fomentou essa fecundidade da literatura produzida no país. Ao expandir-se e modificar suas estruturas, o mercado literário se tornou mais complexo e abrangente, atingindo parcelas maiores de leitores ao redor dos Estados Unidos – e também no exterior. Pela primeira vez, a indústria literária americana se via às voltas com a figura venerável do editor, do agente literário intermediando a relação entre escritor e editora, do tradutor que possibilitava a exportação das obras para outros mercados (especialmente o europeu), entre outros profissionais. Datam dessa mesma época a diversificação gráfica dos livros, o surgimento do *paperback* e do livro de bolso (que permitiram o barateamento da produção e da venda de romances), o surgimento de diversas revistas literárias, do *Book-of-the-Month Club*, além dos investimentos estatais durante a Depressão (como o *Federal Writers’ Project*) e os *John Reed Clubs*.<sup>40</sup>

A figura da celebridade literária ganha força nesses anos. O autor de *best-sellers* aparece nas colunas sociais das revistas, dá entrevistas, fala no rádio, autografa cópias de livros que sua editora distribui para críticos e resenhistas influentes na tentativa de atrair mais publicidade para suas obras. A imprensa mais banal se interessa em publicar detalhes sobre a vida íntima do escritor (casamentos, viagens, gostos pessoais, etc) – e neste quesito a experiência de Hemingway parece ter sido exemplar, com sua imagem pública esculpida pela mídia ajudando-o a alavancar as vendas de seus livros.

Arturo é uma personagem que almeja se inserir neste badalado mundo profissional da escrita – no trecho do romance citado acima, ele fantasia sua interação com a mulher vestindo pele de raposa como se este momento pudesse ser descrito numa

---

40 Para uma avaliação da expansão da indústria editorial americana neste período e suas consequências, cf. GLASS, Loren. “Markets and ‘Gatekeepers’”, in Peter Stoneley & Cindy Weinstein (ed.) *A Concise Companion to American Fiction 1900-1950*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 77-93

coluna de fofocas de uma revista sobre celebridades. Em várias outras passagens do romance, Bandini se imagina dando entrevistas antes de receber um Nobel de literatura ou sendo abordado por seus fãs.

Portanto, nosso protagonista parece se enxergar, acima de tudo, como *artista*. O próprio nome que Fante dá a ele<sup>41</sup> aponta para essa caracterização (“Arturo”, afinal, ressoa “arte” e “autor”) e frequentemente ele se compara a outros autores de sucesso, como quando ele se preocupa (sem razões) com o declínio de sua visão e faz a seguinte auto-recomendação: “*Cuidado, Arturo Bandini: não force a vista, lembre-se do que aconteceu com Tarkington, lembre-se do que aconteceu com James Joyce*” [p.19].

Numa das passagens memoráveis do romance, Arturo vaga por uma biblioteca e imagina o lugar na estante onde sua futura obra ficaria disposta:

A day and another day and the day before, and the library with the big boys in the shelves, old Dreiser, old Mencken, all the boys down there, and I went to see them, Hya Dreiser, Hya Mencken, Hya, hya: there's a place for me, too, and it begins with B, in the B shelf, Arturo Bandini, make way for Arturo Bandini, his slot for his book, and I sat at the table and just looked at the place where my book would be, right there close to Arnold Bennett; not much that Arnold Bennett, but I'd be there to sort of bolster up the B's, old Arturo Bandini, one of the boys [...] [p.13]<sup>42</sup>

Durante a monotonia repetitiva de seus dias de penúria (“*a day and another day and the day before*”), Arturo fantasia com a fama e o reconhecimento e trata os

---

41 Stephen Cooper, biógrafo de John Fante, chama atenção para as possibilidades de escolha do nome “Arturo Bandini”: entre elas, a inferência a “arte” e “autor” (ou “autore”, no italiano) no primeiro nome; uma marca de fertilizantes (“Bandini fertilizers”) popular na Califórnia naquela época pode ter sido a escolha para o sobrenome; vagando pela biblioteca de Los Angeles nos anos 1930, como ele costumava fazer, Fante também pode ter conhecido a história de Don Arturo Bandini, um dos primeiros *rancheros* da Califórnia, amante de livros e das artes. Charles Scruggs, no entanto, lembra que Fante pode ter criado o nome de seu protagonista inspirado no nome de uma personagem do filme *Top Hat* (1935), Alberto Beddini, que tem o costume de falar de si mesmo na terceira pessoa. Ver COOPER, Stephen. *Full of Life: a biography of John Fante*. Santa Monica: Angel City Press, 2005, pp. 94-95 e SCRUGGS, Charles. “Oh for a Mexican Girl! The Limits of Literature in John Fante’s Ask the Dust”. *Western American Literature*, vol. 38, número 3, University of Nebraska Press, 2003 p.243.

42 “Um dia e outro dia e o dia anterior e a biblioteca com os grandões nas estantes, o velho Dreiser e o velho Mencken, todos os garotões ali, fui visitá-los, Olá Dreiser, Olá Mencken, Olá, olá: existe um lugar para mim também, e começa com B, na estante do B, Arturo Bandini, abram caminho para Arturo Bandini, o espaço para o seu livro, e eu me sentava à mesa e simplesmente ficava olhando para o lugar onde meu livro estaria, bem ali perto de Arnold Bennett; não era grande coisa aquele Arnold Bennett, mas eu estaria ali como que para valorizar os bês, o velho Arturo Bandini, um dos garotões.”

escritores de quem ele gosta com afetividade e intimidade coloquial (“*big boys*”, “*old Dreiser*”, “*old Mencken*”), como se eles fossem parte de um grupo de amigos (“*old Arturo Bandini, one of the boys*”). Ele oferece também uma nota de desprezo ao inglês Arnold Bennet, em tom de superioridade (“*not much that Arnold Bennet*”), tomando para si mesmo, vaidosamente, a missão de elevar a qualidade dos escritores da letra B.

Outro indício da jornada de profissionalização de Arturo é seu contato com J.C. Hackmuth, o editor literário que nunca aparece na narrativa, mas com quem o jovem escritor troca cartas constantemente.<sup>43</sup>

Dear Mother, and Dear Hackmuth, the great editor - they got most of my mail, practically all of my mail. Old Hackmuth with his scowl and his hair parted in the middle, great Hackmuth with a pen like a sword, his picture was on my wall autographed with his signature that looked Chinese. Hya Hackmuth, I used to say, Jesus how you can write! [...] Oh boy, he was swell! He answered right off, a great man responding to the problems of a man of talent. Nobody got that many letters from Hackmuth, nobody but me, and I used to take them out and read them over, and kiss them. I'd stand before Hackmuth's picture crying out of both eyes, telling him he picked a good one this time, a great one, a Bandini, Arturo Bandini, me. [p.16-17]<sup>44</sup>

A expressão de admiração *Jesus, how you can write* não é gratuita: para Arturo, o editor que publicou seu primeiro conto, *The Little Dog Laughed*, é um deus, como indicam as iniciais de seu nome (J. C., *Jesus Christ*). A fotografia de Hackmuth na parede se assemelha aos tradicionais quadros de santos pendurados nos lares católicos (hábito que conecta Arturo a sua herança familiar) e o fato da fotografia estar

---

43 A personagem de Hackmuth é claramente inspirada em H. L. Mencken, o famoso editor da revista *The American Mercury* – onde Fante publicou seu primeiro conto, *Altar Boy*, em 1932 – e personalidade importante na cena cultural e intelectual americana, principalmente durante os anos 1920. Mencken foi um grande mentor intelectual para Fante e os dois autores trocaram cartas durante mais de vinte anos. Parte dessa correspondência está documentada no livro *John Fante and H.L. Mencken A Personal Correspondence 1930-1952*, Ed. Marcel Moreau e Joyce Fante. Los Angeles: Black Sparrow Press, 1989.

44 “Querida mãe e prezado Hackmuth, o grande editor – eles recebiam a maioria da minha correspondência, praticamente toda a minha correspondência. O velho Hackmuth, com sua carranca e cabelos repartidos ao meio, o grande Hackmuth, com uma caneta igual a uma espada, seu retrato estava na minha parede autografado com a sua assinatura que parecia chinês. Olá, Hackmuth, eu dizia, Jesus como você sabe escrever! [...] Puxa, rapaz, ele era ótimo! Respondia imediatamente, um grande homem se sensibilizando com os problemas de um homem de talento. Ninguém recebia tantas cartas de Hackmuth, ninguém a não ser eu, e eu as levava comigo e as relia e beijava. Postava-me diante do retrato de Hackmuth implorando, dizendo-lhe que escolhera um dos bons desta vez, um dos grandes, um Bandini, Arturo Bandini, eu.”



autografada ilustra a devoção do fã à sua celebridade favorita, como um adolescente com seu ídolo musical ou do esporte. Ao expressar sua adoração por Hackmuth, Arturo beira o ridículo e faz papel de bobo (ele beija as cartas e chora com “ambos os olhos”). Esta é uma oportunidade que o romance apresenta para que o leitor duvide da seriedade intelectual do “grande artista” Arturo Bandini.

O cálculo monetário também parece influenciar a criatividade de Arturo como artista, como se vê no trecho a seguir:

Here is an idea with money: these steps, the city below, the stars within throwing distance: boy meets girl idea, good setup, big money idea. Girl lives in that grey apartment house, boy is a wanderer. Boy – he's me. Girl's hungry. Rich Pasadena girl hates money. Deliberately left Pasadena millions 'cause of ennui, weariness with money. Beautiful girl, gorgeous. Great story, pathological conflict. Girl with money phobia: Freudian setup. Another guy loves her, rich guy. I'm poor. I meet rival. Beat him to death with caustic wit and also lick him with fists. Girl impressed, falls for me. Offers me millions. I marry her on condition she'll stay poor. Agrees. But ending happy: girl tricks me with huge trust fund day we get married. I'm indignant but I forgive her 'cause I love her. Good idea, but something missing: Collier's story. [p.21]<sup>45</sup>

Neste esboço mental de *short story*, descrito em linguagem acelerada e frases curtas no presente simples, típicas do pensamento febril do *brainstorming* criativo, afinado com a publicidade, a imaginação de Arturo vai às alturas. Ele diz abertamente que a ideia pode gerar bastante dinheiro (“*big money idea*”). E embora ele não escreva a história porque admite que há algo faltando nela, ele demonstra saber exatamente como produzir o tipo de narrativa que agradaria os imperativos do mercado literário, além de conhecer a revista mais apropriada para a venda e veiculação desta história (a

---

45 “Eis aqui uma idéia com dinheiro: estes degraus, a cidade lá embaixo, as estrelas quase ao alcance da mão: idéia do tipo mocinho encontra mocinha, um bom enredo, idéia para dinheiro graúdo. A mocinha mora num prédio de apartamentos cinza, o mocinho é um errante. Rapaz - ele sou eu. A mocinha tem fome. Garota rica de Pasadena odeia dinheiro. Deliberadamente deixou os milhões de Pasadena por causa de tédio, cansaço do dinheiro. Uma bela garota, deslumbrante. Grande história, conflito patológico. Garota com fobia de dinheiro: situação freudiana. Outro sujeito a ama, sujeito rico. Sou pobre. Encontro o rival. Eu o arraso com meu humor cáustico e também o surro com os punhos. A garota, impressionada, cai por mim. Oferece-me milhões. Caso com ela na condição de que continue pobre. Ela concorda. Mas o final é feliz: a garota me ilude com um imenso fundo de custódia no dia em que nos casamos. Fico indignado, mas a perdô porque a amo. Boa idéia, mas algo está faltando: a história é da Collier's.”

*Collier's*<sup>46</sup>). Nosso protagonista-narrador rascunha a receita para a criação da mercadoria literária vendável (mocinho encontra mocinha, final feliz com uma surpresa positiva, raso conflito psicológico disfarçado de complexidade – “*girl with money phobia: Freudian setup*”) e assim demonstra estar afinado com as prerrogativas da indústria cultural de seu tempo.

Em mais uma demonstração de narcisismo, Bandini admite ser o alter-ego do mocinho pobre deste esboço que, no entanto, supera o rival rico apenas usando sua inteligência (“*caustic wit*”) e força física (“*lick him with fists*”), ganhando a mocinha que também é rica, casando-se com ela e dividindo sua fortuna. Assim, o impasse de classe social que o esboço deste conto figura (mocinho pobre contra mocinho rico) é magicamente resolvido, na forma da literatura de massa, com um simples *wishful thinking* do seu autor.

O processo de adesão ao mercado por parte de Arturo já está sutilmente anunciado na fala da prostituta com quem o narrador se encontra no capítulo dois. Quando ele explica para ela que só está ali para coletar material para um novo livro, ela diz: “*Eu sabia que você era escritor. Ou homem de negócios ou qualquer coisa. Você tem um jeito espiritual, querido*” [p.25]. O tom jocoso da garota de programa que estabelece uma equivalência entre *escritor* e *businessman* não deixa de ser um julgamento crítico certo na caracterização do perfil social de Arturo, que frequentemente fantasia com as posses que ele poderia ter, se ele de fato pertencesse a esta segunda categoria profissional:

I have seen houses in Bel-Air with cool lawns and green swimming pools. I have wanted women whose very shoes are worth all I have ever possessed. I have seen golf clubs on Sixth Street in the Spalding window that make me hungry just to grip them. I have grieved for a necktie like a holy man for indulgences. I have admired hats in Robinson's the way critics gasp at Michelangelo. [p.20]<sup>47</sup>

---

46 A *Collier's* foi fundada em 1888 e encerrou suas atividades em 1957. Durante seus primeiros anos, tornou-se uma importante publicação devido as suas incisivas reportagens investigativas (o conhecido *muckracking journalism*) que denunciavam fraudes e abusos de grandes indústrias americanas. Após o abandono deste tipo de jornalismo, a *Collier's* abriu mais espaço para a literatura de massa, publicando periodicamente trabalhos de Zane Grey (autor de várias histórias *western* altamente vendáveis na época) e Sax Rohmer (autor de historietas baratas e ligeiramente racistas apresentando o vilão Fu Manchu)

47 “Sim, é verdade: mas vi casas em Bel-Air com refrescantes gramados e piscinas verdes. Desejei mulheres das quais só os sapatos valiam tudo o que jamais possuí. Vi tacos de golfe na rua Seis, na vitrine da Spalding, que me deixam ávido só de pegar neles. Mortifiquei-me por uma gravata como um homem

É preciso observar, no trecho acima, como Arturo mistura elementos tão díspares entre si e agrupa todos eles numa categoria de mercadorias a serem consumidas. Possuir casas burguesas com jardim e piscina é o mesmo que possuir mulheres; gravatas e indulgências religiosas são a mesma coisa; chapéus e a arte de Michelangelo se tornam produtos para se admirar. Artes, produtos e pessoas perdem suas distinções categoriais específicas neste processo de absolutização geral da forma-mercadoria engendrado pela mente de Arturo.

Como já sabemos, submeter tudo a sua volta a um processo de comodificação e acumulação é tarefa rotineira do capitalismo. Não surpreende, portanto, que os membros das classes favorecidas dentro do capitalismo profiram, pensem e ajam de acordo com essa lógica perversa. Também não é raro testemunharmos a adoção dessa mesma lógica por alguém que pertence à classe dos desfavorecidos pelo sistema, como Arturo – afinal, como Marx e Engels já haviam proposto, as ideias e crenças específicas de uma classe dominante de uma determinada época estendem-se por toda a sociedade ao redor dela, tornando-se ideias e crenças hegemônicas.<sup>48</sup> Se Stephen Cooper está certo e *Ask the Dust*, como ele diz, é um romance sobre o “desejo”<sup>49</sup>, então é importante frisar que o desejo que governa Arturo é, em última instância, o de sua ascensão social e econômica. Os seus sonhos delirantes de consumo evidenciam uma forte vontade de levar uma vida menos ordinária e empobrecida do que aquela vivida pela classe trabalhadora ítalo-americana, da qual ele é originário. Temos aqui um indivíduo que, ao se ver como um escritor/artista em processo de construção, dotado de uma sensibilidade ímpar, parece aderir ao discurso ideológico dominante de seu tempo (que diz que sinônimo de sucesso é acumulação de bens materiais), mesmo não fazendo parte do grupo dos *happy few* ou

---

santo por indulgências. Admirei chapéus no Robinson's da maneira como os críticos ficam boquiabertos diante de Michelangelo.”

48 Na passagem clássica dos dois autores alemães: “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força *material* dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual.” In MARX, Karl & Engels, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.47

49 COOPER, Stephen. “John Fante’s eternal city”. In FINE, David (ed.) *Los Angeles in Fiction: A Collection of Essays*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 93

da classe média mais abastada. Arturo frequentemente fala e se comporta como um Jay Gatsby sem dinheiro.<sup>50</sup>

Assim como em outras obras de Fante, as diferenças de classe em *Ask the Dust* são frequentemente vividas e sentidas pelas personagens como diferenças étnico-raciais. Ser dono do sucesso, do capital, dos meios de produção, das mercadorias sedutoras, é ser *americano*. Ser não-americano, estrangeiro, é estar privado de tudo isso.

É importante destacar a posição de Arturo no quebra-cabeças étnico norte-americano. Sabemos que o protagonista nasceu nos Estados Unidos e, portanto, é cidadão estadunidense. No entanto, seus pais vieram do subdesenvolvido *Mezzogiorno* italiano para a América – como é exposto mais objetivamente em *Wait until Spring, Bandini*, o primeiro romance da saga Bandini –, portanto ele também herda, através deles, uma certa tradição cultural italiana que compõe sua identidade.

Arturo Bandini é o indivíduo que a sociologia dos estudos étnicos frequentemente classifica como “imigrante de segunda geração” – isto é, um sujeito não-imigrante (nativo) que nasceu naquele país para o qual seus pais (a primeira geração) imigraram. Em geral, a sociologia da etnicidade considera que esta segunda geração imigrante<sup>51</sup> – a geração de Arturo e a do próprio John Fante – dá um passo largo em direção a sua “acomodação” ou “assimilação” cultural no país anfitrião, inserindo-se na vida social deste país (hábitos, costumes, tradição, escolarização, instituições sociais e políticas, o idioma, etc) com mais habilidade do que os membros da primeira geração – a

---

50 É interessante notar que todos os três escritores que Arturo encontra na biblioteca (Theodore Dreiser, H.L. Mencken e Arnold Bennett) abordaram em suas obras (ou viveram, nas suas próprias experiências pessoais) um tema caro a *The Great Gatsby*: o arrivismo social. O exemplo mais significativo me parece ser o romance *An American Tragedy*, de Theodore Dreiser, de 1925.

51 Michael Denning, em seu importante estudo sobre arte e sociedade nos Estados Unidos dos anos 1930 e 1940, chama atenção para o papel desses imigrantes de segunda geração na construção de uma impressionante frente cultural de esquerda no país: “O coração desta frente cultural era a nova geração de artistas e intelectuais plebeus que cresceram bairros imigrantes e negros da classe trabalhadora dentro da metrópole modernista. Eles eram a segunda geração da segunda onda de imigrantes: descendentes de italianos, judeus, poloneses, mexicanos, sérvios, croatas, eslovacos, japoneses, chineses, filipinos e afro-americanos que haviam migrado para o norte. Filhos da educação pública, eles estavam posicionados entre as memórias e histórias de seus pais e as realidades do mundo urbano das ruas e das lojas.” [Tradução minha] Cf. DENNING, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture*. London: Verso, 1997, p. XV. É importante frisarmos que o personagem de Arturo, no entanto, apesar de pertencer cronologicamente e etnicamente a essa geração descrita por Denning, não demonstra ser uma personagem engajada na frente de esquerda de sua época. Não há, da parte de Bandini, nenhum tipo de conversão política à esquerda no final de *Ask the Dust*, como poderia haver nos romances proletários mais típicos. Pelo contrário, o que parece prevalecer no romance, como dissemos, é o senso de narcisismo e vaidade de Arturo, totalmente diferente de um sentimento de coletividade e altruísmo.

geração de Svevo e Maria, pais de Arturo em *Wait until Spring*, e os pais do próprio Fante –, que nasceram no exterior e ainda se entendem, em grande parte, como cidadãos daquele país e que preferem manter mais firmemente as tradições e o idioma trazido de seu lugar de origem.

Embora abrace com mais facilidade o estilo de vida americano – devido a seu contato com a educação escolar básica e sua maior exposição à indústria cultural americanizante – é importante frisar que esta segunda geração imigrante ítalo-americana ainda se vê, paradoxalmente, fortemente conectada com as tradições italianas dos seus pais. Nas palavras de Richard Alba, pesquisador das relações de assimilação cultural de imigrantes nos EUA:

Although the second generation typically represents a giant step in the direction of accommodation to the host society, it is in important respects a transitional generation, caught in between the demands of the immigrant culture and the exigencies of a new way of life. Strain is built into its situation; and in the nature of that strain and the adjustments that are made to relieve it, much is revealed about the overall direction the group's adjustment will take.<sup>52</sup>

O legado étnico italiano está presente na identidade de Arturo e ele não consegue escondê-lo, por mais que ele se apresente como americano para as outras personagens. Logo na primeira página do romance, um indicativo da sua relação com seu legado italiano já é exposta quando Arturo diz procurar na seção de esportes do jornal alguma notícia sobre Joe DiMaggio<sup>53</sup> (“*notei com satisfação que Joe DiMaggio ainda era motivo de glória para a gente italiana, porque liderava a liga como bateador*” [p.11]). Em outro momento, quando Bandini pensa na sua falta de destreza em matéria sexual, ele se compara a Benvenuto Cellini e Giacomo Casanova, dois ícones culturais da história italiana tradicionalmente vistos como mestres da sensualidade e da sedução (“*Fico*

52 ALBA, Richard D. *Italian Americans: Into the Twilight of Ethnicity*. New Jersey: Prentice Hall, 1985, p.55. “Embora a segunda geração tipicamente represente um grande passo na direção de uma acomodação à sua sociedade anfitriã, esta geração é, em aspectos importantes, uma geração de transição, presa entre as demandas de uma cultura imigrante e as exigências de uma nova forma de vida. Uma tensão é formada no interior desta situação; e na natureza desta tensão e nos ajustes que são feitas para aliviá-la, muita coisa pode ser revelada sobre os rumos gerais que o ajustamento deste grupo irá tomar”. [Tradução minha]

53 Joe DiMaggio (1914-1999) foi um dos maiores jogadores de beisebol dos Estados Unidos e alcançou reconhecimento internacional jogando pelo New York Yankees. Filho de pais italianos que vieram para a Califórnia, DiMaggio se tornou um símbolo de sucesso para os ítalo-americanos.

*sentado o dia inteiro pensando naquilo; e penso em alguns outros italianos, Casanova e Cellini, e então penso em Arturo Bandini e tenho de me socar na cabeça.”* [p.90]). A paixão pela comida caseira também funciona como aspecto revelador de sua italianidade típica (“*Pensei na minha casa, no espaguete nadando no succulento molho de tomate, sufocado em queijo parmesão, nas tortas de limão da mamma, nos assados de carneiro e pão quente*” [p.28]). Mas acima de tudo, o traço mais proeminente deste legado étnico que Bandini carrega é a herança católica de sua formação. No capítulo doze, por exemplo, ao sobreviver ao terremoto de Long Beach, que acontece imediatamente após ele ter tido uma relação sexual com Vera Rivken, uma judia, Arturo resolve voltar a frequentar a igreja, rezar novenas e praticar o celibato, acreditando que o terremoto foi causado pelo seu ato sexual pecaminoso.

Em outro momento, no início do romance, após se vangloriar de seu ateísmo num parágrafo anterior, Arturo entra em uma igreja:

I knelt. This was habit, this kneeling. I sat down. Better to kneel, for the sharp bite at the knees was a distraction from the awful quiet. A prayer. Sure, one prayer: for sentimental reasons. Almighty God, I am sorry I am now an atheist, but have You read Nietzsche? Ah, such a book! Almighty God, I will play fair in this. I will make You a proposition. Make a great writer out of me, and I will return to the Church. And please, dear God, one more favor: make my mother happy. [p.22]<sup>54</sup>

O teor cômico da cena se apoia na exposição desta contradição cultural que é historicamente determinada: o personagem que se vende como artista moderno e avançado, afinado com a mais sofisticada filosofia de anti-idolatria religiosa de Nietzsche, vai conversar com Deus, tratando este com pronomes em letra maiúscula, como manda a tradição cristã, pedindo-lhe desculpas por agora ser leitor deste filósofo, orando por sucesso profissional, felicidade para a mãe e se ajoelhando por “razões sentimentais”. Produto de uma educação formal e de um maior acesso a bens culturais que lhe transformaram em leitor de literatura e filosofia, o imigrante de segunda geração

54 “Ajoelhei-me. Era um hábito, ajoelhar. Sentei-me. Melhor ajoelhar, pois a pontada aguda nos joelhos era uma distração da terrível quietude. Uma prece. Certo, uma prece: por motivos sentimentais. Deus Todo Poderoso, lamento ser agora um ateu, mas o Senhor leu Nietzsche? Ah, que livro! Deus Todo Poderoso, vou jogar limpo nesta questão: vou Lhe fazer uma proposta: Faça de mim um grande escritor e eu voltarei à Igreja. E Lhe peço, caro Deus, mais um favor: faça minha mãe feliz.”

Arturo Bandini tem dificuldade de romper totalmente com os laços de seus antepassados italianos, que persistem em sua identidade. Este parece ser o dilema sócio-histórico do indivíduo étnico de segunda geração nos Estados Unidos – o ser ou não-ser de sua identidade contraditória.

No entanto, embora esses traços de identidade italiana sejam recorrentes em Arturo (e também em outros protagonistas fantaseados), o esforço que o nosso narrador-protagonista faz é muito mais direcionado para firmar sua identidade como estadunidense, principalmente quando ele se coloca com relação as outras personagens do romance, como veremos em breve.

Junto ao traço de narcisismo, outra característica que está fortemente presente em Arturo, como podemos notar no episódio da igreja mencionado acima, é o seu hábito de cair em *contradição* a todo momento. Frequentemente Arturo afirma ser algo que a sua própria narrativa vai desmentir (às vezes nas linhas imediatamente seguintes). Por exemplo, quando Arturo é abordado por uma prostituta e, inseguro e tímido (talvez por conta de sua criação católica), recusa o convite dela:

“Hello, honey,” she said, smiling [...] “How about it, honey? Want me to show you a good time?”

Bold lover, bold and brazen Bandini.

“Nah,” he said. “No thanks. Not tonight.”

He hurried away, leaving her looking after him [...] [p.23]<sup>55</sup>

“Ousado” (*bold*) e “descarado” (*brazen*) não são características das quais Bandini deveria se vangloriar, pois ele não age desta maneira nesta situação. Pelo contrário, nosso protagonista se esquiva da experiência sexual proposta pela prostituta. Logo depois, para aumentar a sensação de contradição, imerso no seu mundo de fantasia, Arturo imagina o furor da imprensa, repleta de elogios críticos, ao ler um romance seu, no qual ele contaria sua experiência vivida com uma prostituta:

Noted writer tells of night with woman of the streets. Arturo Bandini, famous writer, reveals experience with Los Angeles prostitute. Critics acclaim book

---

55 “ - Olá, querido - disse ela, sorrindo [...] Que tal, querido? Me deixa mostrar como pode se divertir? Amante ousado, ousado e descarado Bandini. - Não - disse ele. - Não, obrigado. Não esta noite. Afastouse às pressas, deixando-a a olhar para suas costas [...]”

finest written. Bandini (being interviewed prior to departure for Sweden): “My advice to all young writers is quite simple. I would caution them never to evade a new experience. I would urge them to live life in the raw, to grapple with it bravely, to attack it with naked fists.” [p.23]<sup>56</sup>

Aconselhar os “jovens escritores” para nunca desperdiçarem uma experiência, quando ele mesmo acabou de desperdiçar uma, soa como uma perfeita ironia, uma contradição explícita.

Em outro momento, no início do capítulo cinco, Bandini afirma que não está passando fome em sua pensão em Bunker Hill. Mas quando o hóspede vizinho lhe paga alguns centavos que lhe devia, o jovem artista corre para o mercado e compra duas dúzias de biscoitos e devora-os na cama, com voracidade. A justaposição entre o que Arturo afirma estar sentindo (“*Eu não estava morrendo de fome*” [p.40]) e como ele age logo em seguida (“*Eu engoli os biscoitos tão rápido quanto podia*” [p.41]) demonstram a verdade de sua situação.

No capítulo onze, Vera Rivken despe-se na frente de Arturo. O escritor finge não sentir repulsa ao ver seu corpo cheio de queimaduras, e se põe a elogiá-la, com falsa naturalidade. Mas quando ele sai do quarto, Arturo diz que poderia enfrentar o próprio Deus por permitir tamanha feiura na terra.

Também envolto em contradição é seu discurso sobre a “apreciação” de seu conto: no capítulo um, nosso narrador diz que “todo mundo no hotel lera *O Cachorrinho Riu*, todo mundo” [p.14], enquanto no capítulo sete, ele já diz que somente uma hóspede no hotel inteiro havia lido a história de fato.

O protagonista de *Ask the Dust* mostra-se assim uma contradição ambulante. Este caráter da personalidade de Arturo, junto com seu egotismo, pode ser considerado um recurso do romance para que o leitor se dê conta de que a personagem que narra esta história não deve ser levada muito a sério. Acreditar piamente em tudo o que Arturo diz – como suas autoafirmações de genialidade literária, “*deem uma olhada neste grande escritor*” – pode levar o leitor a se identificar inteiramente com essa personagem e tomar

---

56 “Escritor célebre fala de uma noite com mulher da rua. Arturo Bandini, famoso escritor, revela experiência com prostituta de Los Angeles. Críticos aclamam livro belamente escrito. Bandini (sendo entrevistado antes de partir para a Suécia): Meu conselho para todos os jovens escritores é bastante simples. Eu lhes recomendaria que nunca evitassem uma nova experiência. Eu os instaria a viver a vida em estado bruto, a atracar-se com ela bravamente, a golpeá-la com os punhos nus.”



suas ideias e suas visões de mundo como verdadeiras. Como acreditar num narrador que se contradiz abertamente, coloca a si próprio em mais alta conta e vive sua vida como ficção? Arturo Bandini é um narrador não-confiável de sua própria história.

O narrador não-confiável é um dos conceitos clássicos da teoria da narrativa que convém ser lembrado aqui, pois trata-se de um expediente narrativo de extrema importância para a fatura artística de *Dust* e que nem sempre é percebido pelos seus leitores<sup>57</sup>. Identificar a (falta de) confiabilidade da voz que narra uma história é um passo mais importante do que meramente dizer que um texto em prosa é narrado em primeira ou terceira pessoa: se consideramos ou descobrimos que este narrador não é digno de nossa confiança, por consequência todo o sentido daquilo que ele nos narrou é transformado<sup>58</sup>. Para Seymour Chatman, estudioso da narratologia, quando temos um narrador não-confiável numa obra, nós, leitores, podemos perceber que a “sua visão do que aconteceu é suspeita de alguma maneira” e “a verdadeira história parece ser outra – mais (ou talvez menos) complexa, sutil ou sinistra –, diferente da maneira que o narrador a apresenta”, além do fato de que a “sua versão dos eventos se coloca em questão”.<sup>59</sup>

Como dissemos anteriormente, qualquer leitor que aprecie as artes e a literatura, ao fazer uma leitura menos exigente de *Dust*, facilmente simpatiza com Arturo e seus infortúnios em busca de consagração literária, pois afinal de contas, ele conta sua história pessoal muitas vezes com doses de humor, ironia e irreverência que certamente contribuem para trazer este leitor para perto de si. A linguagem bastante coloquial que Arturo usa em vários momentos do romance também reforça uma ideia de intimidade entre narrador e narratário, criando a sensação de “bate-papo” entre esses dois. Também certa demonstração de “erudição” da parte do narrador – um *name dropping* de escritores famosos e filósofos ao longo da narrativa – parece assegurar um reconhecimento, da parte do narratário, de que este que lhe fala é certamente um indivíduo intelectual. E mesmo quando Bandini, falando consigo mesmo usando a segunda pessoa do singular, tenta se diminuir como escritor (“*seu talento é dúbio, seu talento é deplorável, você não tem nenhum talento*” [p.20]), esta também não deixa de

---

57 Salvo engano, o primeiro crítico a apontar para a não-confiabilidade do narrador de *Dust*, tratando desse aspecto formal como determinante para o sentido geral da obra, foi Matthew Elliott, num dos melhores ensaios que tratam da questão étnica deste romance. Cf. ELLIOTT, Matthew. “John Fante’s Ask the Dust and Fictions of Whiteness”, in *Twentieth Century Literature*, Vol. 56, nº4 (Winter 2010a), Duke University Press, pp. 530-544.

58 BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983, p.158

59 CHATMAN, Seymour. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan, 1993, p.190 [tradução minha]

ser uma maneira, digamos, irreverente de ele exibir um certo senso de autopiedade – o narratário, por sua vez, vai achar graça nessa irreverência do narrador e se convencer ainda mais da genialidade de Bandini. Se somarmos a isso tudo a aparente franqueza com a qual Arturo às vezes comenta sua falta de aptidão com o sexo oposto e o fato de que ele vive sem um centavo no bolso por “amor à Arte” (um ideal nobre, para muitos), então teremos um narrador-protagonista extremamente simpático em sua desgraça cotidiana.

No entanto, ao não problematizarmos essa estrutura de convencimento que é o narrador Arturo Bandini e lermos a narrativa apenas nos termos que ele nos propõe – isto é, um *Kunstlerroman* no qual eu, Arturo Bandini, “amante do homem e da besta igualmente”, conto minha história de sucesso por meio de meus próprios méritos individuais, superando as adversidades sociais – corremos o risco de perder de vista os elementos mais interessantes desta obra de Fante, que são as relações dialéticas, integradas e conturbadas entre coletividades de classe, gênero e etnia nos Estados Unidos dos anos 1930.

Se as amostras de egolatria exagerada de Arturo e as contradições entre seu discurso e suas ações mencionadas anteriormente ainda não forem suficientes para fazer com que o leitor de *Dust* distancie-se do narrador, vejamos então mais duas passagens exemplares – outras surgirão ao longo deste estudo – nas quais esta armadilha de não-confiabilidade está posta.

Na primeira delas – a cena em que Arturo conhece Camilla, no quarto capítulo – o protagonista aguarda ser atendido pela garçonete para reclamar do café que lhe fora servido. Sentado à mesa, ele levanta os braços e tenta chamar a atenção dela:

She went on to the bar, where she ordered more beer and waited for the thin bartender to draw it. As she waited she whistled, looked at me vaguely and went on whistling. I had stopped waving, but I made it plain I wanted her to come to my table. Suddenly she opened her mouth to the ceiling and laughed in a most mysterious fashion, so that even the bartender wondered at her laughter. Then she danced away, swinging the tray gracefully, picking her way through the tables to a group far down in the rear of the saloon. The bartender followed her with his eyes, still confused at her laughter. *But I understood her laughter. It was for me. She was laughing at me. There was something about my appearance, my face, my posture, something about me sitting there that had*

*amused her*, and as I thought of it I clenched my fists and considered myself with angry humiliation. I touched my hair: it was combed. I fumbled with my collar and tie: they were clean and in place. I stretched myself to the range of the bar mirror, where I saw what was certainly a worried and sallow face, but not a funny face, and I was very angry. [p.35, destaque nosso]<sup>60</sup>

Primeiramente o narrador diz que Camilla ria “da maneira mais misteriosa”. No entanto, surpreendentemente apenas duas frases depois, ele já afirma saber a causa do riso dela. O que parecia ser misterioso, portanto, já é prontamente “decifrado” por este narrador (“*eu entendi a risada dela*”), sem qualquer hesitação. O motivo da gargalhada, diz Bandini, era ele mesmo – “*era pra mim*” e “*ela estava rindo de mim*”, ele diz com absoluta convicção. Note-se que Bandini não interpreta o riso dela com a necessária parcimônia e sensatez de quem vê uma pessoa rindo a certa distância, pois ele não diz “*eu tive a impressão de que ela estava rindo de mim*” ou “*eu achei que o riso era pra mim*” – algo que um narrador mais “confiável” poderia fazer. Pelo contrário, Arturo é categórico em sua interpretação – e transmite isso ao narratário que, por sua vez, pode acreditar nesta conclusão precipitada do narrador – de que ele, logicamente, é a vítima da pilhéria dessa moça. No entanto, Arturo *não apresenta nenhuma prova, sinal ou evidência lógica para esta sua interpretação*, o quê deveria funcionar, portanto, como um alerta para o leitor desconfiar das alegações desta personagem que nos conta a história.

Ao inferir que Camilla só pode estar rindo dele, nosso narrador-protagonista põe-se a examinar seu penteado, suas roupas e o próprio rosto num espelho, conseqüentemente deixando à mostra uma insegurança e/ou vergonha com relação à sua própria identidade. Embora não enunciando sua insegurança com exatamente estas palavras, Arturo parece se perguntar se sua aparência dá sinais indesejáveis e reveladores

---

60 “Foi até o balcão, onde pediu mais cerveja e esperou que o barman magro a tirasse. Enquanto esperava, assobiou, olhou para mim vagamente e continuou a assobiar. Eu tinha parado de acenar, mas deixei claro que queria que viesse à minha mesa. Subitamente ela abriu a boca para o teto e riu da maneira mais misteriosa, de modo que até o barman ficou intrigado com a risada. E então saiu dançando, balançando a bandeja graciosamente, escolhendo o caminho através das mesas até um grupo distante nos fundos do bar. O barman seguiu-a com os olhos, ainda confuso com sua risada. Mas eu entendi a sua risada. Era para mim. Estava rindo de mim. Havia algo na minha aparência, em meu rosto, minha postura, algo em mim sentado ali que a divertira e, ao pensar naquilo, cerrei os punhos e me examinei com humilhação raivosa. Toquei nos meus cabelos: estavam penteados. Mexi no colarinho e na gravata: estavam limpos e corretos. Estiquei-me até o alcance do espelho do bar, onde vi o que era certamente um rosto preocupado e pálido, mas não um rosto engraçado, e fiquei muito zangado.”

de sua pobreza<sup>61</sup> ou de sua falta de conformidade a algum padrão de beleza masculino sério (como o cabelo desgrenhado, a roupa suja e a “cara engraçada”). A insegurança de Arturo rapidamente se transforma em raiva contra a garçonete. Para a crítica Meagan Meylor, apoiando-se nas ideias da pensadora feminista Hélène Cixous sobre o efeito de des-hierarquização do riso feminino na subjetividade masculina, nesta cena do romance, a risada de Camilla (seja esta propositalmente dirigida a Arturo ou não) “funciona como uma fonte de desestabilização, deixando às claras o equivocado senso de realidade de Arturo.”<sup>62</sup>

A forma como essa cena do riso é enquadrada com relação aos seus participantes também é importante. O episódio parece criar uma oposição entre seus participantes: de um lado, temos a figura feminina que ri e, do outro, duas figuras masculinas (Arturo e o barman, que possivelmente é Sammy Wiggins) que são desafiados pelo riso dela (enquanto o primeiro imagina estar sendo caçoado por ela, o segundo nem ao menos entende o motivo da risada). As figuras masculinas “leem” Camilla e o riso dela na chave da incompreensão (Sammy) ou do escárnio (Arturo), compondo para o narratário uma primeira impressão de Camilla como mulher misteriosa e hostil<sup>63</sup> – imagem essa que um leitor mais atento vai precisar contestar. Esboça-se assim um ligeiro conflito calcado na incompreensão entre gêneros que são uma das tônicas deste romance.

Outra passagem que parece sublinhar a não-confiabilidade do narrador de *Dust* acontece no capítulo sete, quando Arturo narra um encontro com uma adolescente chamada Judy Palmer. A esta altura do romance, já sabemos das dificuldades que Arturo tem para se relacionar com mulheres (anteriormente ele já confessou sua inexperiência

---

61 É interessante frisar que esse tema do medo ou da vergonha masculina de ser identificado como proletário pelo olhar feminino já aparece na literatura de Fante logo no primeiro conto em que o autor esboça a figura de Arturo Bandini, *To Be a Monstrous Clever Fellow* (escrito no início dos anos 1930, ainda antes de *Ask the Dust* e *The Road to Los Angeles*, mas só publicado postumamente). Nesta história, um narrador-protagonista aspirante a escritor (cujo nome não nos é apresentado, mas que fala e pensa parecido com o nosso Arturo) diverte-se com uma garota num *dance hall* e mente para ela, dizendo ser professor em Stanford – ela, no entanto, descobre que ele na verdade trabalha como estivador quando sente os calos e as feridas nas mãos dele. Cf. FANTE, John. “To Be a Monstrous Clever Fellow”, in *The Big Hunger*, New York: HarperCollins, 2002.

62 MEYLOR, Meagan. “Sad Flower in the Sand: Camilla Lopez and the Erasure of Memory in *Ask the Dust*”, in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante’s Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020, p.62. (tradução nossa)

63 Para não termos dúvidas de que a sensação de insegurança masculina do narrador contribui para sua não-confiabilidade, o romance faz questão de repetir essa mesma cena do riso de Camilla, quase imperceptivelmente, dez capítulos depois, quando Arturo diz que Camilla “*estava escarnecendo de mim. Não seu rosto, seus lábios, mas interiormente*” [p.127]. Como alguém consegue ver o “interior” de uma outra pessoa e achar que esta estaria rindo dele?

sexual, já insultou Camilla e recusou as investidas sexuais de uma prostituta), que torna a maneira como Arturo descreve este episódio um tanto suspeita.

Arturo está rememorando um dia em que, recém-chegado ao Alta Loma, esta garota de quatorze anos, também hospedada no hotel, bate à porta do quarto dele com uma cópia de *The Little Dog Laughed*, usando um vestido que, segundo ele, “não chegava sequer a ocultar-lhe os joelhos” e “uma fita vermelha amarrada num laço sobre a testa” (quase como se ela se materializasse como um presente embrulhado para o escritor) e dizendo ter achado o conto “maravilhoso”. Arturo autografa não apenas uma, mas duas cópias da revista para a garota e lhe faz um pedido:

“You would do me a great honor,” I said. “You would make me terribly happy, Judy, if you'd read my story out loud to me. It's never happened, and I'd like to hear it.”

“I'd love to read it!” she said, and she sat erect, rigid with eagerness. I threw myself on the bed, buried my face in the pillow, and the little girl read my story with a soft sweet voice that had me weeping at the first hundred words. It was like a dream, the voice of an angel filling the room, and in a little while she was sobbing too, interrupting her reading now and then with gulps and chokes, and protesting. “I can't read anymore,” she would say, “I can't.” And I would turn over and beseech her: “But you've got to, Judy. Oh, you got to!” [p.54-55]<sup>64</sup>

Se aceitarmos que este episódio com a garota Judy realmente aconteceu e não é pura invenção da mente de Arturo, é importante que o leitor compreenda que a cena não deve ter acontecido exatamente nos termos em que Arturo nos conta. A garota provavelmente esteve no quarto dele, recebeu seu autógrafo e leu o conto em voz alta para ele, mas há certo *exagero* ou *distorção* no relato do narrador de como isso tudo se deu. Arturo descreve a leitura de Judy com uma tensão sexual que parece pouco verossímil, artificial ou aumentada por sua imaginação. As palavras que ele usa para descrever a maneira que a garota ajeita-se para começar a ler (“*sentou-se ereta, rígida,*

64 “-Você me faria uma grande honra - eu disse. - Me faria tremendamente feliz, Judy, se lesse minha história em voz alta para mim. Nunca aconteceu, eu gostaria de ouvi-la.

- Eu adoraria ler! - disse ela, e sentou-se ereta, rígida, com avidez. Joguei-me na cama, enterrei meu rosto no travesseiro, e a garotinha leu minha história com uma voz suave e doce que me fez chorar já nas primeiras cem palavras. Era como um sonho, a voz de um anjo enchendo o quarto, e em pouco tempo ela estava soluçando também, interrompendo a leitura de vez em quando com arquejos e engasgos e protestando.

- Não posso ler mais - dizia. - Não posso. E eu me virava e lhe suplicava:

- Mas você precisa, Judy. Oh, você precisa!”

*com avidez*”) parecem ser uma projeção falocêntrica, na postura das costas dela, de como ele, narrador, sentiu-se sexualmente atraído naquele momento. A leitura da garota, Bandini admite, parecia um “sonho” – o que também contribui mais um pouco para a falta de objetividade do relato. Arturo diz que ela começa a “chorar”, “soluçar” e dar “arquejos” e “engasgos” [“*gulps and chokes*”] durante a leitura, sugerindo assim uma imagética explicitamente sexual que normalmente não condiz com um ato de leitura, por mais emocionado que este possa ser. A fala dela (“*I can’t read anymore*”, “*I can’t*”) e a réplica dele, com direito a interjeição (“*but you’ve got to, Judy*”, “*oh you’ve got to*”), também parecem ser propositalmente acentuadas como um diálogo pré-orgasmo. Na ausência de experiências heterossexuais reais, é como se Arturo contasse esse episódio da leitura de Judy da maneira que ele desejasse que este tivesse acontecido – e não da maneira “real”, objetiva, como ocorreu de fato. Com essa fantasia sexual que ele imaginou, o narrador parece dar uma piscadela em sinal de cumplicidade ao seu narratário masculino (a mesma piscadela que Arturo dá a Sammy após humilhar Camilla no *Columbia*) para que este último aprecie a “aventura sexual” que ele elaborou.

Se não tivermos o devido cuidado de analisarmos o discurso de Arturo neste trecho como um *wishful thinking* de masculinidade (masculinidade bastante problemática, diga-se de passagem, por tratar-se de uma adolescente), corremos o risco de entender equivocadamente que Judy Palmer é uma espécie de “ninfeta”<sup>65</sup> que procurou Arturo em seu quarto, oferecendo-se ao rapaz.

Para coroar essas suas distorções imaginativas e pré-julgamentos equivocados, nosso narrador também expressa abertamente uma desdiferenciação entre verdade e ficção, ao mesmo tempo em que privilegia esta segunda categoria. Para a sra. Hargraves, Arturo mente dizendo que pagará o aluguel em breve porque seu agente acaba de vender um conto em Nova York e, mesmo admitindo pra si mesmo que isso é uma mentira, ele adiciona que “*não era realmente uma mentira; era um desejo, não uma mentira, e talvez não fosse sequer um desejo, talvez fosse um fato e a única maneira de descobrir era vigiar o carteiro*” [p.14] que viria trazer o cheque. Num espaço de apenas três linhas, Arturo reverte uma mentira em desejo e o desejo em “fato”, borrando e mesclando as

---

65 É justamente esse o julgamento que Bruna Abelin faz com relação à garota, demonstrando que a autora levou a sério a descrição enviesada da cena feita pelo narrador não-confiável. Cf ABELIN, Bruna Arozi. A simplicidade mordente de um protagonista-escriptor outsider: estudo de *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* de John Fante (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2015, p.66

linhas de separação entre essas categorias. Em outro momento do romance, Arturo conta para seus colegas em Bunker Hill uma história fantasiosa de como ele heroicamente ajudou no resgate de cidadãos nos escombros do terremoto de Long Beach – mas ele não se importa se esses colegas escutam seu caso como verdade ou fantasia, pois “*pra mim era tudo a mesma coisa*” [p.103].

Conforme podemos notar a presença desta figura não-confiável contando os fatos da narrativa de maneira tendenciosa e uma vez que podemos captar as evidências (às vezes de maneira mais sutil, às vezes abertamente) desta não-confiabilidade espalhadas pelo romance – isto é, uma vez que essas características ficam perceptíveis para o leitor –, é possível pensarmos, portanto, numa armação narratológica geral de *Ask the Dust*, na qual um autor implícito está expondo a um leitor implícito que a lógica e a ética de Arturo Bandini são problemáticas e merecem serem analisadas com mais acuidade.

Expliquemos: seguindo a nomenclatura de Chatman, o que chamamos aqui de “autor implícito” [*implied author*] não é o narrador da obra e também não se confunde com o John Fante de carne e osso. O autor implícito é o princípio formal que apresenta e organiza todos os materiais de um texto ficcional, e que inclusive pode inserir um ardiloso narrador com suas incongruências para contar a história e lidar com esses materiais.<sup>66</sup> É por meio do autor implícito que, segundo Chatman, a obra comunica o seu *intento* [*intent*], isto é, o seu “significado geral ou integral, incluindo suas conotações, implicações e mensagens não ditas”.<sup>67</sup> De acordo com o teórico,

Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all means it has chosen to let us learn.<sup>68</sup>

---

66 CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell University Press, 1978, p.148.

67 Idem, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1990, p.74.

68 Idem, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, p. 148. “Diferentemente do narrador, o autor implícito não pode nos falar nada. Ele, ou melhor dizendo, este princípio formal não tem voz, não tem maneiras diretas de se comunicar. Este princípio nos instrui silenciosamente, por meio do desenho do todo, com todas as vozes, por meio de todas as maneiras que ele escolheu para nos fazer aprender” (tradução nossa)

O que chamamos aqui de “leitor implícito” [*implied reader*] é a contrapartida necessária e fundamental do autor implícito: é o leitor implícito que capta ou compreende o intento do autor implícito, a sua mensagem silenciosamente emitida. Ainda de acordo com Chatman, este leitor implícito seria como uma espécie de membro de uma “audiência ideal” para a mensagem do autor implícito e “alguém que entende a ficção no espírito em que ela é projetada, alguém que é capaz de entender a sua ironia”.<sup>69</sup> Diferentemente da categoria de narratário, que é apenas uma função passiva contida em toda prosa de ficção e cuja função é apenas escutar a narrativa do narrador, o leitor implícito é aquele que lê, reflete e interpreta o todo da narrativa organizado pelo autor implícito.

Portanto, ao fazer uso de um narrador impreciso, inseguro e contraditório e permitir a nós, leitores, a possibilidade de enxergarmos as suas imprecisões, inseguranças e contradições por meio de pistas e da construção do todo da narrativa, o autor implícito de *Ask the Dust* coloca-se em comunicação silenciosa com o seu leitor implícito. E nesta comunicação indica-se que o sentido geral e profundo dessa obra estabelece-se na contramão das coisas que o narrador diz e faz (ou mesmo do que ele não diz e não faz) – de acordo com Matthew Elliott, “de maneira singularmente fantesca, a narrativa [leia-se, “o autor implícito”] expõe o que [Bandini] não admite para si mesmo”, e o que ele não admite para si mesmo, segundo Elliott, seria o fato de que Arturo transforma-se, ao longo da narrativa, num sujeito assimilado a “consciência branca”.<sup>70</sup>

É por meio desta armação narratológica intrincada que este romance de Fante tem potencial para ser lido como uma obra que critica o *status quo* das relações sociais realmente existentes do seu tempo: o narrador-protagonista funciona como um *exemplo negativo*, como um modelo a não ser seguido, desnudando um processo sócio-histórico de fragmentação da classe trabalhadora estadunidense.

*Exemplo negativo* é exatamente a expressão utilizada pela crítica Suzanne Roszak em sua análise de *Dust*, na qual a autora afirma que este romance “incentiva os leitores a protestarem contra a lógica de supremacia branca – e, particularmente, descrições racistas da cultura chicana – da mesma maneira que nos incentiva a desafiar

---

69 Idem, *Reading Narrative Fiction*, p.246.

70 ELLIOTT, Matthew. Op. cit, 2010a, p.531



hierarquia de classe: por meio de um exemplo negativo”<sup>71</sup> Para Roszak, portanto, as ilusões, desejos e enganos do narrador com relação às categorias de raça e classe social nas quais ele se insere (e/ou almeja se inserir) são as peças fundamentais para que possamos ler este romance como uma obra com poder de fogo crítico perante o racismo e o preconceito de classe da época da Depressão. Nas palavras da autora,

In colliding Arturo Bandini with Camilla Lopez, *Ask the Dust* creates a diasporic triangle that connects Italy and Mexico with Bandini and Camilla’s shared adopted homeland of the United States. Interestingly, rather than modeling the type of solidarity that we might imagine stemming from such a collision, *Ask the Dust* instead presents us with a cautionary tale of intersecting diasporas: Fante illustrates what occurs when one diasporic community competes for class standing and acceptance into white “majority culture” rather than resisting claims of both white superiority and socioeconomic elitism.<sup>72</sup>

Se por um lado esta caracterização de *Dust* como um *cautionary tale* (uma “narrativa cautelar”, na falta de uma tradução melhor) me parece absolutamente correta, eu gostaria de argumentar que, para além de uma figuração de um conflito de “diásporas interseccionais”, o que *Dust* propõe mais profundamente é a figuração de conflitos no interior da classe trabalhadora dos Estados Unidos. Como já diz o título de seu artigo, Roszak aponta acertadamente para as hierarquias de raça e de posição socioeconômica que estão sendo desafiadas nesta obra de Fante, mas acredito que possamos ainda dar um passo além e observarmos também como o romance figura as relações de gênero entre suas personagens e como esta obra consegue dramatizar a divisão social e sexual do trabalho no interior do capitalismo, de modo que seja possível enxergarmos de maneira um pouco mais completa a totalidade das relações sociais que este romance de Fante parece nos propor.

---

71 ROSZAK, Suzanne. “Diaspora, social protest, and the unreliable narrator: challenging hierarchies of race and class in John Fante’s *Ask the Dust*”. *Studies in the Novel*, vol.48, nº2 (Summer 2016), Johns Hopkins University Press, p.187

72 Ibid., p.187. “Ao colocar juntos Arturo Bandini e Camilla Lopez, *Ask the Dust* cria um triângulo diaspórico que conecta Itália e México com a terra natal adotada dos Estados Unidos, compartilhada por Arturo e Camilla. Curiosamente, ao invés de desenhar o tipo de solidariedade que nós poderíamos imaginar surgindo de tal combinação, *Ask the Dust* nos apresenta uma narrativa cautelar de diásporas interseccionais: Fante ilustra o que acontece quando uma comunidade diaspórica compete por posição de classe e aceitação dentro da ‘cultura de maioria’ branca ao invés de resistir igualmente a pretensões de superioridade branca e de elitismo socioeconômico” (tradução nossa)

## CAPÍTULO DOIS

### ARTISTA E SOCIEDADE

*Pensaram que o público fosse uma comunidade ilustrada de iguais, que precisavam conquistar com suas obras. Também pensaram que o público fosse um rebanho de burgueses medíocres e filisteus, exclusivamente interessados em seus negócios e prazeres, aos quais o verdadeiro artista deveria desprezar. Por vezes imaginaram que as mulheres eram mais sensíveis e mais bem preparadas para entender a arte; outras vezes, encontraram nelas um absoluto inatingível; sonharam-nas como anjos ou como demônios fundidos em sua sensualidade [...] Escreveram somente para seus iguais, desprezando todos os públicos; escreveram para serem aclamados e também escreveram para ser lidos só muitos anos depois. Uns escreveram para a eternidade; outros só acreditavam no valor de suas obras se fossem reconhecidas no presente. Imaginaram-se como intérpretes do gosto de uma república de iguais; mas também pensaram que suas obras fossem a mais definitiva das rupturas com o que seus iguais e o resto do mundo julgava que fosse arte.<sup>73</sup>*

Beatriz Sarlo

*A Santíssima Trindade contemporânea de classe, raça e gênero.<sup>74</sup>*

Terry Eagleton

#### **Arturo e as outras personagens**

A seguir, em vez de focalizarmos Arturo mais ou menos isoladamente como fizemos no capítulo anterior, exploraremos a relação entre nosso narrador-protagonista e as outras personagens do romance – e escolhemos manter o foco de nossa análise em três personagens que parecem ser as mais marcantes da obra (Hellfrick, Vera e Camilla), mas também abordando ligeiramente, quando possível, outras figuras “menores” (como Sammy e a Sra. Hargraves, por exemplo). Ao explorarmos os contatos entre Arturo e elas, avançaremos mais um pouco no objetivo desta pesquisa: ver como *Ask the Dust* figura as marcas sociais contraditórias da história estadunidense na tessitura da sua narrativa.

---

73 SARLO, Beatriz. “Intelectuais” in *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997 p.162-163

74 EAGLETON, Terry. *Against the Grain*. London: Verso, 1986, p.182

Os três segmentos a seguir chamam-se *Arturo versus Hellfrick*, *Arturo versus Vera Rivken* e *Arturo versus Camilla Lopez*. E queremos frisar que o mais importante nesses títulos é, de fato, o “*versus*” entre os nomes – pois veremos que o mote contínuo na relação entre as personagens (pela ótica do narrador) é o *conflito*. Mesmo que em raros momentos um certo afeto de Arturo por algumas delas faz-se transparecer, são primordialmente as rixas, os insultos, as rivalidades, o uso instrumentalizado e o distanciar-se do “Outro” que formam a dinâmica dos relacionamentos dessas personagens.

### **Arturo versus Hellfrick**

Com um nome bastante dickensiano que, como bem lembra Bruna Abelin, remete as palavras “inferno” e “bizarro”<sup>75</sup> em inglês, Hellfrick é o vizinho de Arturo na pensão Alta Loma. O velho hóspede faz sua primeira aparição no romance no terceiro capítulo enquanto Arturo está sozinho em seu próprio quarto: “*A porta se abriu e um rosto calvo, ossudo e barbudo apareceu. Era o senhor Hellfrick que morava no quarto ao lado*” [p.28]. A ordenação dessas duas breves frases já indica a ênfase que a narrativa sempre dará ao caráter decadente e grotesco desta personagem: antes mesmo de sermos informados do seu nome (segunda frase, “*era o senhor Hellfrick*”), o que nós, leitores, visualizamos primeiro é a sua aparência de abatimento (primeira frase, “*um rosto calvo, ossudo e barbudo apareceu*”).

Provavelmente natural de Kansas City, Hellfrick é um pobre “*reformado do Exército, vivendo de uma magra pensão que mal dava para pagar suas contas de bebida*” que está sempre vestindo um “*roupão de banho cinza sem cinto ou botões*” e, com esta vestimenta aberta, “*você via um monte pêlos e ossos debaixo dele*”. A fome (ou malnutrição) a que Hellfrick está submetido pode ser inferida nessa descrição pela menção da sua ossatura visível e no uso do adjetivo “magro” (*meager*, no original em inglês) – adjetivo este que serve para descrever sua pensão do exército, mas que funciona implicitamente, como numa relação causal, para descrever também a própria condição física da personagem: o velho Hellfrick é magro porque sua pensão de militar é magra<sup>76</sup>. Hellfrick é a personagem branca e empobrecida do tradicional Meio Oeste que

75 ABELIN, op. cit., p.53

76 Apesar de não desenvolver o tema (como fez Hemingway, por exemplo), *Ask the Dust* já prenuncia ligeiramente, na figura de Hellfrick, um certo destino social dos veteranos de guerras americanas.

veio para Los Angeles nas primeiras décadas do século XX atraída por um estilo de vida melhor e mais saudável, mas que ali permaneceu na penúria – sobre esse movimento migratório falaremos um pouco mais no capítulo seguinte; por ora basta observarmos que o roupão de banho esfarrapado de Hellfrick também contribui para sua caracterização como sujeito degradado, indicando que o *lifestyle* de férias eternas ao sol que Hellfrick veio procurar no estado da Califórnia não se concretizou.

Diante do grotesco e do decadente representado por Hellfrick, Arturo tenta se mostrar como um indivíduo que é em tudo diferente e superior a este velho militar beberrão. Por exemplo, quando Hellfrick sugere que ele pode distrair o motorista do carro de leite para que Arturo roube um pouco do produto para si mesmo, o escritor primeiramente recusa o plano e diz: “*Não, Hellfrick, obrigado. Gosto de me considerar um homem honesto* [p.29]”, portanto implicando que o hóspede vizinho não possui a retidão moral e a honra que ele, Arturo Bandini, possui.

Ainda no capítulo três, no entanto, seduzido pela ideia de beber leite gelado, Arturo resolve aceitar o plano de furto elaborado por Hellfrick, contrariando o princípio de honestidade que ele havia há pouco alardeado. Ele vai ao quarto do velho, os dois acertam os detalhes do furto e Arturo aproveita para cobrar de Hellfrick quinze centavos que ele havia-lhe emprestado tempos atrás. O velho apenas retruca dizendo que não tem como pagá-lo naquele momento. A reação de Arturo:

“But you ought to pay your debts, Hellfrick. You’d be in a bad spot if I was charging you interest.”

“I’ll pay you, kid,” he said. “I’ll pay every last penny, just as soon as I can.”

I walked back to my room, slamming Hellfrick’s door angrily. I didn’t wish to seem cruel about the matter, but this was going too far. I knew the gin he drank cost him at least thirty cents a pint. Surely he could control his craving for alcohol long enough to pay his just debts. [p.30]<sup>77</sup>

Ao usar o verbo *ought* para falar com Hellfrick – verbo de registro um pouco mais elevado do que os comuns *should* e *must* e que, semanticamente, costuma expressar

---

77 “- Mas devia pagar suas dívidas, Hellfrick. Estaria em maus lençóis se eu lhe cobrasse juros. - Vou lhe pagar, garoto - disse ele. - Vou lhe pagar cada centavo, assim que puder. Voltei ao meu quarto, batendo a porta de Hellfrick com raiva. Não queria parecer cruel na questão, mas isto estava indo longe demais. Sabia que o gim que bebia lhe custava pelo menos cinquenta centavos o litro. Certamente ele poderia controlar sua sede de álcool o tempo suficiente para pagar suas dívidas.”

aquilo que é moralmente correto ou justo de se fazer –, Arturo parece mais uma vez querer estabelecer uma hierarquia entre eles dois, baseada em uma suposta moralidade que apenas ele, Bandini, possui. Arturo imita o vocabulário e o tom da classe proprietária (*if I was charging you interest*), dirigindo-se ao pobre Hellfrick como se fosse um banqueiro, usurário ou rentista. Ao recriminar os gastos dele com o álcool, Arturo também reproduz um julgamento recorrente no discurso conservador do movimento da temperança – que resultara na aprovação do *Volstead Act* em 1920 – que via o consumo de bebidas alcoólicas (e não o capitalismo) como a causa principal da miséria social, da imprudência e da imoralidade do povo americano.

Num momento posterior, no capítulo treze, Arturo e Hellfrick vão a um descampado no meio da noite e este último abate um bezerro com um martelo. O objetivo é fazer um suculento bife, daqueles que o velho comia no Kansas. A mãe-vaca chora, muge e persegue Hellfrick, que escapa com o abate sangrento. Ao voltarem ao hotel, Arturo analisa a cena brutal que ele acabou de testemunhar e resolve cortar relações com Hellfrick definitivamente (a personagem não reaparece mais no romance). Ele diz: *“Hellfrick e eu estávamos acabados. Ele não precisava pagar a dívida. Era dinheiro manchado de sangue – não para mim. [...] Devia-me três dólares, mas nunca cobreí”* [p.111-2]

Podemos ver, portanto, que o esforço que Arturo leva a cabo para mostrar-se diferente de Hellfrick é feito sempre com base em julgamentos de moralidade, honra e ética financeira – isto é, valores tipicamente burgueses. Mesmo não sendo objetivamente um membro da classe burguesa neste ponto da narrativa, Arturo utiliza esta autoridade de classe média para inferiorizar Hellfrick. Indo mais além, podemos até imaginar que sua preocupação pecuniária burguesa do capítulo três (“Hellfrick vai me pegar os centavos que ele me deve?”) dá um salto aristocrático no capítulo treze (“Não me interessa mais o dinheiro”), desassociando-se de Hellfrick por completo, como um rei afastaria-se de um camponês pobre.

Curiosamente, no entanto, este distanciamento de classe que Arturo imagina entre ele e Hellfrick parece ser desmentido pelo arranjo de cenas criada pelo autor implícito: no final do capítulo onze, Arturo toma a decisão de transar com Vera Rivken e resolver o problema de sua inexperiência sexual. A libido mal o deixa dormir na véspera da transa. Saindo do Alta Loma de manhã, rumo a Long Beach onde Vera mora, um

excitado Arturo cruza com Hellfrick na rua: “*Na esquina, encontro Hellfrick, cuja boca está salivando por mais carne*” [p.90]. Posicionada neste momento específico da narrativa (Arturo indo para uma aventura sexual), este breve encontro com Hellfrick, com a boca salivando, não é mero acaso. Esta frase curta e aparentemente sem consequência narrativa tem a função de unir e estabelecer semelhança entre Arturo e Hellfrick – o desejo sexual de Arturo está espelhado na boca salivante de Hellfrick; ambos os homens estão atrás de “carne” (alimento e sexo).

### **Arturo versus Vera Rivken**

Vera Rivken é outra figura que integra esse exército de humilhados e ofendidos pelo capitalismo que compõem *Dust*. Embora a personagem apareça apenas nos capítulos onze e doze, sua presença é duplamente determinante para entendermos a construção da psique masculina de Arturo e o ponto de virada na carreira literária deste protagonista.

Mais velha que Arturo e dando sinais de instabilidade mental, Vera traz consigo uma imagem e um odor de decadência que impregnam o quarto e a mente de Arturo – um certo cheiro “*doce e enjoativo, o odor da velhice, o odor desta mulher em processo de envelhecimento*”. As marcas que cobrem o corpo dela (de nascença?, cicatrizes de queimadura?) apavoram Arturo ao ponto de ele precisar, como sempre, buscar abrigo em sua própria individualidade para aplacar o desconforto causado pela moça:

If it wasn't for you [God], this woman [Vera] would not be so maimed, and neither would the world, and if it wasn't for you I could have had Camilla Lopez down at the beach, but no! You have to play your tricks: see what you have done to this woman, and to the love of Arturo Bandini for Camilla Lopez. *And then my tragedy seemed greater than the woman's, and I forgot her.* [p.89, destaque meu]<sup>78</sup>

O desconforto que a misteriosa presença de Vera causa em Arturo (“*a visão e a proximidade daquela mulher quase me paralisavam*”, ele diz), ao aparecer sem aviso na

---

<sup>78</sup> “Não fosse por você, esta mulher não seria tão mutilada e nem o mundo, não fosse por você, eu poderia ter possuído Camilla Lopez lá na praia, mas não! Você tem de fazer os seus truques: veja o que fez a esta mulher e ao amor de Arturo Bandini por Camilla Lopez. *E então minha tragédia parecia maior do que a da mulher e me esqueci dela.*”

porta do seu quarto uma noite, parece estar associada ao olhar desta personagem feminina. Bandini descreve mais de uma vez os olhos de Vera e seus efeitos nele:

[...] she had nervous black eyes. They were brilliant, the sort of eyes *a woman* gets from too much bourbon, very bright and glassy and *extremely insolent*. [...] that crazy, glassy glitter of her eyes *made me want to jump up and beat her* [...] what got me were her eyes: their brilliance, their *animalism* and their *recklessness*. [p. 79-80, destaques meus]<sup>79</sup>

A escolha de palavras não é inconsequente: repare que nosso narrador fala acima dos olhos insolentes que uma *mulher* têm ao beber muito uísque. Por que falar especificamente do olhar insolente *feminino*, e não, por exemplo, do olhar insolente que *qualquer pessoa, independentemente de gênero*, poderia ter ao consumir esta bebida? Por que a frase não é “*the sort of eyes a person gets from too much bourbon*”? Fica implícito no trecho acima que a presença do feminino, sintetizada no poder do olhar de Vera, é um desafio à masculinidade de Arturo e um elemento disparador das suas atitudes misóginas e noções estereotipadas sobre as mulheres. A vontade de machucar Vera e a animalidade e imprudência que ele vê nos olhos dela são evidências, respectivamente, de um indivíduo masculino que só sabe afirmar seu gênero por meio da força física contra um outro (ou *uma outra*) e de um discurso historicamente patriarcal que rebaixa o feminino ao irracionalismo.

É também mais de uma vez que Arturo comenta a mudança de atmosfera que se instaura em seu quarto durante e após a visita de Vera: para ele, o cômodo parecia ter sido, de alguma forma, alterado em sua essência, invadido ou transformado em algo estranho. Ele afirma que o cheiro de Vera “*estava bem forte, impregnando todo o ambiente, a tal ponto que o quarto parecia ser dela e não meu, e eu era um estranho nele*” [p.81] e que o ambiente já “*não era meu quarto de modo algum*”, “*sua maravilhosa solidão fora conspurcada*” e “*cada segredo daquele quarto parecia exposto*” [p.83]. Essas sensações de estranheza e alienação – no sentido de sentir-se alheio, separado de algo – assemelham-se ao sentimento de *Unheimlich*, descrito por Sigmund Freud em seu conhecido ensaio de 1919, *Das Unheimliche* – termo de difícil

79 “[...] ela tinha olhos negros nervosos. Eram brilhantes, o tipo de olhos que uma mulher adquire à custa de muito bourbon, olhos muito cintilantes e vidrados e extremamente insolentes. [...] aquele brilho ensandecido de seu olhar vidrado me faziam querer saltar de pé e bater nela [...] o que me pegou foram os seus olhos: o seu brilho, seu animalismo e sua inquietação.”

equivalência para o português, geralmente traduzido como “inquietante”, “infamiliar” ou simplesmente “estranho” (que é a palavra que Arturo utiliza).

De maneira simples, a hipótese que Freud estabelece nesse texto, utilizando-se de exemplos na literatura alemã (o conto *O Homem de Areia*, de E.T.A. Hoffmann) e de seus próprios pacientes, é de que inquietantes são os materiais e as imagens da nossa atividade mental da fase animista, primitiva e infantil que, ao serem reprimidos ao longo do nosso processo de desenvolvimento como indivíduos, acabam por reaparecerem em algum momento de nossas vidas e são experienciados com angústia e medo. Citando Schelling, Freud diz que o inquietante é tudo aquilo que “deveria permanecer oculto, mas apareceu”.<sup>80</sup> Como mencionamos acima, neste primeiro encontro com Vera, Arturo sente o seu quarto (o seu “lar”, *Heim*, em alemão) como um espaço que não pertence mais a ele (o prefixo *Un* que dá o sentido contrário a *Heim*) e cujos “segredos” (mais uma vez a palavra *Heim*, agora na raiz de *Geheimnis*) foram expostos.

A pesquisadora Jane Marie Todd, no entanto, num interessante ensaio de crítica feminista, contribuiu para o aprofundamento da ideia de “inquietante” de Freud ao apontar para o fato de que muitos exemplos que o psicanalista usa em seu ensaio estão relacionados – talvez inconscientemente – com a presença da feminilidade. Repassando os vários exemplos de inquietante de Freud, Todd conclui que, para o pai da psicanálise, “são as mulheres que são o *unheimlich*, seja porque a visão de seus órgãos genitais provoca o medo da castração no homem, ou porque o olhar das mulheres lembra os homens da ‘coisa valiosa e frágil’ que eles temem perder.”<sup>81</sup> A raiva que Arturo sente pelos “olhos insolentes” de Vera, portanto, são uma indicação do pavor masculino diante do olhar feminino que, no entendimento de Todd, tem o “poder de morte, de tirar a vida ou de roubar o pênis”<sup>82</sup>, ou seja, de desmasculinizar o homem, psicanaliticamente falando. Quando Vera despe-se na frente de Arturo, o jovem escritor pode ver não apenas as cicatrizes de queimaduras que ela carrega, mas também os genitais da mulher (“*it was at the loins*” [p.88], ele diz, usando a palavra que ambigualmente pode significar a região abaixo do quadril ou os órgãos sexuais). Esta visão provoca desconforto nele, deixando o intelectual verborrágico com dificuldades para se expressar (“*Cerrei os*

80 FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: \_\_\_\_\_ *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol.14, 2010, p.359-360

81 TODD, Jane Marie. “The Veiled Woman in Freud’s *Das Unheimliche*”. *Signs*, Vol.11, Nº3 (Spring, 1986), University of Chicago Press, p.527 (tradução nossa)

82 *Ibid*, p.526



*maxilares*” e “*eu estava perdendo as palavras*” [p.88]), talvez temeroso de sua própria castração diante deste corpo feminino “inquietante”. Configura-se aí portanto, como cena literária, uma demonstração quase exemplar da afirmação de Jane Marie Todd de que

[...] man feels threatened by the fear of castration confirmed by his view of the female genitals. That is, he misunderstands: he looks at a woman and sees a mutilated double. He can understand the female genitals only in terms of his own fear. He cannot understand sexual difference beyond identifying the other as “not man”.<sup>83</sup>

Curiosamente, um dos principais símbolos do medo e do pavor da feminilidade na nossa cultura patriarcal do Ocidente é a figura da bruxa. Fixada na imaginação coletiva por séculos a fio e amplamente estilizada pelo cinema *mainstream* – basta lembrar da bruxa de *Snow White and the Seven Dwarfs*, animação de Walt Disney lançada apenas dois anos antes de *Dust* –, a mulher-feiticeira tem sido frequentemente figurada ao longo da história ocidental como a raiz de toda a malignidade, como “criaturas do inferno, terroristas, devoradoras de homens, servas do Diabo que, enlouquecidas, percorriam os céus em cabos de vassoura”.<sup>84</sup> E, embora o romance não tematize isso abertamente e nenhum crítico do romance – até onde sei – tenha notado, é exatamente como uma bruxa que Vera faz sua aparição misteriosa no quarto de Arturo: vestindo preto, a mulher recita a primeira estrofe do poema *The Singing-Woman from the Wood's Edge*, da poeta americana Edna St. Vincent Millay. Nesses versos, o eu-lírico de Millay (e, por extensão, Vera) descreve-se como uma exótica criatura transgressora ligada ao mundo sobrenatural:

What should I be but a prophet and a liar,  
Whose mother was a leprechaun, whose father was a friar?  
Teethed on a crucifix and cradled under water,

83 Ibid, p.527. “[...] o homem se sente ameaçado pelo medo da castração confirmado por sua visão dos genitais femininos. Ou seja, ele entende mal: olha para uma mulher e vê um duplo mutilado. Ele somente consegue compreender os órgãos genitais femininos em termos de seu próprio medo. Ele não consegue entender a diferença sexual para além de identificar o outro como um ‘não homem’” (tradução nossa).

84 FEDERICI, Silvia. “A caça às bruxas e o medo do poder das mulheres”, in *Mulheres e caça às bruxas*. Boitempo: São Paulo, 2019, p.62.

What should I be but the fiend's god-daughter? [p.80]<sup>85</sup>

Essa aparição da bruxa encarnada em Vera Rivken<sup>86</sup>, combinada com o poder desestabilizador do olhar dela (que também é, por sua vez, uma variação do poder do riso de Camilla), contribui mais ainda para abrir fissuras na masculinidade insegura de Arturo. Assim como ele já havia fugido das investidas de uma prostituta no capítulo dois, ele também esquiva-se da ordem de Vera: “*você vai me amar esta noite, seu escritor tolo*” [p.81], ela diz.

Conforme apontado por Silvia Federici, a longa jornada de caça às bruxas na Europa durante o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna está intrinsecamente ligada ao alvorecer do sistema capitalista e, trazido a reboque, de um novo tipo de indivíduo “moderno” cuja produtividade e racionalização do trabalho para o mercado, assim como o domínio sob a natureza, marcava uma radical transformação no modo de produção da época e no disciplinamento do corpo trabalhador. Para a autora marxista-feminista, tudo isso envolvia uma

[...] batalha histórica contra qualquer coisa que impusesse limite à plena exploração da mão de obra braçal, a começar pela rede de relações que ligava os indivíduos ao mundo natural, a outras pessoas e ao próprio corpo. O elemento-chave desse processo foi a destruição da concepção mágica de corpo vigente na Idade Média. Essa concepção atribuía ao corpo poderes que a classe capitalista não conseguia explicar, que eram incompatíveis com a transformação dos trabalhadores e das trabalhadoras em máquinas de trabalho e que podiam até intensificar a resistência das pessoas a esse processo. [...] É nesse contexto que o ataque às mulheres como “bruxas” deve ser situado. Devido a sua relação singular com o processo de reprodução, as mulheres, em muitas sociedades pré-capitalistas, foram reconhecidas por uma compreensão particular dos segredos da natureza, que as capacitava, supostamente, a

---

85 Na edição brasileira de *Dust*, com a tradução de Roberto Muggiati, esse poema de Millay é traduzido como se fosse um eu-lírico masculino, o que acaba sendo, na minha opinião, uma falha que atrapalha o leitor a ver a relação entre o gênero feminino e o arquétipo da bruxa que o poema sugere. Na minha tradução livre: “O que seria eu senão uma profeta e uma mentirosa, / Cuja mãe era um duende, cujo pai era um frade? / Mordendo um crucifixo e embalada debaixo d’água, / O que seria eu senão a afilhada do demônio?”

86 Numa dessas felizes coincidências aleatórias que surgem de vez em quando para reforçar os argumentos interpretativos, vale a pena mencionar, a título de curiosidade, que a atriz e cantora Idina Menzel, que interpreta Vera na adaptação Robert Towne de 2006, alcançou sucesso justamente fazendo papéis de bruxa: a *Bruxa Má do Oeste* no musical *Wicked* anos antes de *Dust* e a voz da feiticeira Elsa na animação *Frozen* em 2013.

proporcionar vida e morte e a descobrir as propriedades ocultas das coisas. [...] A “racionalização” do mundo natural – precondição de uma disciplina de trabalho mais organizada e da revolução científica – passava pela destruição da “bruxa”.<sup>87</sup>

O fato de Vera ser uma mulher judia também poderia aproximá-la ainda mais de sua sutil caracterização como bruxa, visto que a conexão entre bruxaria e judaísmo foi fortemente propagada pela Igreja e pelos sistemas civis de justiça da época como crimes de heresia.<sup>88</sup>

Longe de ser uma barbárie exclusivamente europeia, como poderiam propor os apoiadores de um certo excepcionalismo estadunidense, a perseguição à feminilidade e a violenta repressão a mulheres que poderiam representar a subversão do sistema da economia de mercado, uma vez que são partes constitutivas da gênese do capitalismo como sistema mundial, certamente são elementos presentes também no solo americano. Uma prova disso são as diversas acusações de bruxaria que ocorreram durante o período colonial americano, sendo o episódio registrado em Salem, Massachussetts, em 1692, o mais conhecido. Se a queima de bruxas nos Estados Unidos não alcançou o mesmo patamar de derramamento de sangue que havia alcançado na Europa, foi simplesmente porque os grupos puritanos emigrados do velho continente para a Nova Inglaterra no século XVII já podiam lidar com a “domesticação” do gênero feminino como um fenômeno consolidado.

Já que em *Dust* muitos elementos diferentes e questões complexas frequentemente se coadunam e se interligam no curto espaço de um parágrafo ou de uma cena narrativa, não é apenas o gênero oposto, por si só, que surge para apavorar Arturo na cena de seu primeiro encontro com Vera: a ginofobia vem também combinada com a figuração de uma competidora no campo profissional da escrita. Vera Rivken parece conhecer poesia moderna a fundo (“*ela sabia mais Millay do que a própria Millay*” [p.80]) e possui uma distinta dicção de poeta (“*Você não é ninguém e eu podia ter sido alguém, e o fim da estrada para nós dois é o amor*” [p.81]), além de acusar Arturo de ser um literato fajuto (“*você não sabe escrever*” e “*você não sabe nada de literatura*” [p.80-81]) e de desconsiderar os escritores – todos homens! – que Arturo aprecia (“*Deu uma*

87 FEDERICI, op. cit., 2019, p.65-66.

88 FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, Editora Elefante: São Paulo, 2016, p.316-7, nota de rodapé 161.

*volta no quarto lendo algumas das coisas que eu colara nas paredes. Havia trechos que eu tinha datilografado de Mencken, de Emerson e de Whitman. Escarneceu de todos. Puf, puf, puf!*” [p.80]). Também não parece ser mero detalhe que a poeta declamada por Vera seja Millay: na literatura norte-americana, a autora de *A Few Figs from Thistles* (1920) é frequentemente vista como uma escritora associada a certa boêmia modernista nova-iorquina dos anos 1920, socialmente engajada e conhecida pela sexualidade livre e pouco afeita à padrões normativos de gênero (a autora era bissexual).

Frente a esse duplo desafio de gênero e de profissionalização intelectual- artística configurado por Vera, resta a Arturo “superá-lo” para que ele possa consolidar sua própria identidade imaginada de virilidade e autoria – duas instâncias que estão sempre juntas na mente de Arturo, como podemos notar quando ele escreve para Hackmuth sobre seu bloqueio criativo: “*O senhor acha, Senhor Hackmuth, que eu escrevo tão bem quanto William Faulkner? Por favor, me diga. O senhor acho que o sexo tem algo a ver com [o bloqueio]?*”. E embora Vera não seja exatamente um indivíduo feminino absolutamente passível, silenciado e de corpo vazio como notado pela crítica<sup>89</sup> (afinal, ela possui a apuração literária de uma Edna Millay, como dissemos), é inegável que Vera pareça, para Arturo, mais frágil e mais fácil de “dominar” do que Camilla.

Subjugar Vera é exatamente o que ele faz no capítulo doze, portanto. Ele vai até Long Beach, onde ela mora, com a intenção de usá-la para adquirir experiência sexual e transformar-se num escritor melhor. Ao usar o corpo dela para essa finalidade, Arturo sente, em sua tortuosa lógica machista, que ele está dando um primeiro passo para enfrentar o “desafio” maior que é Camilla Lopez, armando-se com “fogo” de dinamite e vulcão, como metáforas para sua almejada virilidade:

Then I say to myself that Vera, for all her flaws, might perform a miracle, and after the miracle is performed a new Arturo Bandini will face the world and Camilla Lopez, a Bandini with dynamite in his body and volcanic fire in his eyes, who goes to this Camilla Lopez and says: see here, young woman, I have been very patient with you, but now I have had enough of your impudence, and you will kindly oblige me by removing your clothes. [p.90]<sup>90</sup>

---

89 MEYLOR, Meagan. Op. cit., p.72.

90 “Então digo a mim mesmo que Vera, apesar de todas as suas falhas, poderia realizar um milagre, e depois que o milagre fosse realizado, um novo Arturo Bandini enfrentaria o mundo e Camilla Lopez, um Bandini com dinamite no corpo e fogo vulcânico nos olhos, que chega a esta Camilla Lopez e diz: ‘Escute, garota, fui muito paciente com você, mas já não agüento mais sua petulância e quer fazer a gentileza de

Durante o ato sexual performado na pobre casa de Vera, os dois fantasiam um teatro de identidades para que Arturo atinja o orgasmo: Vera finge ser “princesa Camilla” e Arturo se imagina, paradoxalmente e comicamente, o conquistador espanhol Hernán Cortez – o destruidor do império Azteca – em versão italiana, ao mesmo tempo que é o maior escritor do mundo. Interpretando esses papéis que inflam seu ego, Arturo “pode subjugar uma ausente Camilla por procuração”<sup>91</sup>, recriando nada mais, nada menos que a cena histórica da colonização e genocídio dos povos originários americanos. Como lembra Silvia Federici, as três barbáries que inauguram e sustentam o capitalismo em nível mundial são o genocídio feminino nos episódios de caça às bruxas, o extermínio de povos indígenas da América e a escravização dos africanos<sup>92</sup>. Se não há oportunidade em *Ask the Dust* para abordar diretamente esta última, as duas primeiras estão obviamente mobilizadas neste encontro sexual das personagens.

“I am Princess Camilla,” she sobbed. “There are no Americans, and no California. Only deserts and mountains and the sea, and I reign over it all.”

“Then I come.”

“Then you come.”

“I’m myself. I’m Arturo Bandini. I’m the greatest writer the world ever had.”

“Ah yes,” she choked. “Of course! Arturo Bandini, the genius of the earth.” She buried her face in my shoulder and her warm tears fell on my throat. I held her closer. “Kiss me, Arturo.”

But I didn’t kiss her. I wasn’t through. It had to be my way or nothing. “I’m a conqueror,” I said. “I’m like Cortez, only I’m an Italian.”

I felt it now. It was real and satisfying, and joy broke through me, the blue sky through the window was a ceiling, and the whole living world was a small thing in the palm of my hand. I shivered with delight.

“Camilla, I love you so much!”

There were no scars, and no desiccated place. She was Camilla, complete and lovely. She belonged to me, and so did the world. And I was glad for her tears, they thrilled me and lifted me, and I possessed her. Then I slept, serenely

---

ir tirando as roupas.”

91 KORDICH, Catherine J. “John Fante’s *Ask the Dust*: a border reading”, in: *MELUS Journal*, Oxford University Press, 1995, v.20, n. 4, p.26

92 FEDERICI, Silvia. “Por que falar outra vez em caça às bruxas?” in *Mulheres e caça às bruxas*. Boitempo: São Paulo, 2019, p.40.

weary, remembering vaguely through the mist of drowsiness that she was sobbing, but I didn't care. [p.94-5]<sup>93</sup>

Fica exposto no trecho acima a masculinidade doentia, conturbada e infantil de Arturo (“*tinha de ser da minha maneira ou nada feito*”), que se regozija pelas lágrimas, pela possessão (a níveis solipsistas) e objetificação de sua parceira sexual<sup>94</sup>, ao mesmo tempo que fantasia com outra mulher. O leitor disposto a entender esse *role-play* sexual mais a fundo, mais do que uma brincadeira meramente irreverente, poderá ver claramente onde reside a aliança de Arturo na arena da luta de classes ao se imaginar como homem europeu colonizador e “domador” de bruxas.

Uma vez performado o ato e “conquistado” o que ele precisava para consolidar sua identidade autoral, Arturo pode se desinteressar completamente por Vera. Como bom seguidor da rotina de consumo do capitalismo, mas também como um gesto de “caridade” para demonstrar sua “gratidão”, o escritor deixa dois dólares na mesa dela ao sair – “*ela fora gentil para com Arturo Bandini e era pobre*” [p.95], ele diz (como se ele mesmo não fosse pobre também). Na sequência, um terremoto abala Long Beach e, aparentemente, Vera é soterrada em sua própria casa. Mesmo com sua morte, no entanto, Vera continua útil para Arturo. Ele tem a ideia que lhe permite finalmente superar o bloqueio criativo instaurado desde o início de *Dust*: escrever um romance sobre essa

---

93 “- Sou a princesa Camilla - ela soluçou. - Não existem americanos e não existe Califórnia. Só desertos, montanha e mar, e eu reino sobre tudo.

- Então eu chego.

- Então você chega.

- Sou eu mesmo. Sou Arturo Bandini. Sou o maior escritor que já houve no mundo.

- Ah, sim - ela engasgou. - Claro! Arturo Bandini, o gênio da terra. Enterrou o rosto no meu ombro e deixou suas lágrimas quentes escorrerem por meu pescoço. Eu a apertei mais junto a mim.

- Beije-me, Arturo.

Mas não a beijei. Não tinha terminado. Tinha de ser à minha maneira ou nada feito.

- Sou um conquistador - falei. - Sou como Cortez, só que sou italiano.

Eu sentia agora. Era real e satisfatório e a alegria irrompeu em mim, o céu azul através da janela era um teto e todo o mundo vivente era uma coisa pequena na palma da minha mão. Estremeci de deleite.

- Camilla, eu a amo tanto!

Não havia cicatrizes nem carne ressequida. Ela era Camilla, completa e adorável. Pertencia a mim e o mundo também. E fiquei contente com suas lágrimas, elas me empolgavam e me animavam e eu a possuí. Então dormi, serenamente cansado, lembrando vagamente através da névoa de torpor que ela soluçava, mas não me importei.”

94 Uma evidência de que Vera não é tão boba e inocente como Arturo a vê é que ela aceita a fantasia sexual do escritor porque ela também está interessada no prazer do ato, mas ela também sabe ironizar e tirar sarro da fantasia dele, como quando ela corrobora, sarcasticamente, os anseios de grandeza dele dizendo “claro! Arturo Bandini, o gênio da terra!”.

pobre mulher (mesmo sem saber nada sobre a vida dela). Está dado o ponto de virada na sua carreira literária.

### **Arturo versus Camilla Lopez**

Mais do que com outras personagens, porém, é a relação de Arturo com Camilla Lopez que compõe o cerne do romance. É através do relacionamento patológico e conturbado dos dois que todos os conteúdos sociais da obra (questões étnicas, posições de classe social, conflitos de gênero) se tornam ainda mais proeminentes e visíveis. Para além do aspecto simplista de historietas “românticas”, os sucessivos encontros entre o escritor e a garçonete, marcados por intensas demonstrações contraditórias de desejo, afeto e ódio, traduzem a experiência histórica real dos sujeitos norte-americanos étnicos nos anos 30.

Arturo conhece Camilla no capítulo quatro quando ele vai ao bar onde ela trabalha para gastar os últimos cinco centavos que lhe restam. A descrição do ambiente de trabalho de Camilla chama a atenção:

An old style place, sawdust on the floor, crudely drawn nudes smeared across the walls. It was a saloon where old men gathered, where the beer was cheap and smelled sour, where the past remained unaltered. [p.34]<sup>95</sup>

A insistência no aspecto de definhamento do lugar (“old style”, “old men”, “the past”), combinado à sua pouca higiene<sup>96</sup>, forma a imagem de um ambiente marcado pela sua decadência e proletarização. Este é, portanto, também um espaço de indivíduos marginalizados e pobres, como Arturo e Camilla.

Em mais uma demonstração da astúcia sutil de Fante em escolher nomes próprios dotados de potenciais significados escondidos, o nome deste decadente estabelecimento parece ser um indicador dos conflitos étnicos que estão em jogo na narrativa: a lanchonete chamada *Columbia* remete o leitor mais atento ao nome do navegador Cristóvão Colombo, um *italiano* (na verdade, genovês) que chegou ao continente americano em 1492 e contribuiu para subjugação dos povos ali existentes, que se tornariam, ao longo da história, os povos *latino-americanos*. Ademais, o nome do bar

95 “Um local no velho estilo, serragem no chão, nus de um desenho cru lambuzados nas paredes. Era um bar onde velhos se reuniam, onde a cerveja era barata e choca, onde o passado permanecia inalterado”

96 Espalhar serragem no chão de restaurantes, para absorver líquidos derramados, era um hábito que saiu de moda já no final do século XIX, por conta de novas medidas de sanitização.

também remete ao *District of Columbia*, onde fica Washington, núcleo do poder político estadunidense e símbolo da América WASP.<sup>97</sup>

Desde o primeiro contato entre o escritor e a garçonete no *Columbia Buffet*, já é possível perceber que Arturo “racializa” Camilla, afirmando que “*seu nariz era maia, achatado com grandes narinas*” [p.34] e que seus lábios eram “*espessos como os lábios de uma negra*” [p.34]. Esta racialização serve para que Arturo estabeleça que há diferenças entre sua própria identidade e a da garçonete: “[Camilla] *era um tipo racial e, como tal, era bonita, mas estranha demais para mim*” [p.34, destaque meu]. Durante todo o romance, o escritor olha para Camilla e vê nela um “Outro” étnico estereotipado, diferente do seu “Eu”, dando margem para que ele a trate frequentemente com injúrias racistas. Arturo usa insultos como “*spick*” e “*greaser*” (termos ofensivos para se referir a indivíduos hispânicos ou de ascendência latino-americana nos EUA), além de chamá-la repetidamente de “princesa maia” e “princesa mexicana”, denotando assim uma redução idealista da identidade cultural dela.

Em nenhum momento durante o romance Arturo busca conhecer mais sobre o passado de Camilla, sua origem e sua história pessoal de fato. Como Arturo é o narrador-protagonista do romance e toda a narrativa gira narcisisticamente ao seu redor, as únicas informações sobre Camilla que o leitor tem acesso é basicamente aquilo que ele nos fala e nos apresenta sobre ela: todo o relacionamento dos dois se resume a encontros pontuais até o dia em que ela desaparece, sem explicações definitivas. A aura de mistério que rodeia a figura de Camilla na narrativa é construída, portanto, pela incapacidade (ou indisposição) de Arturo buscar saber mais sobre sua própria amante. Apesar de ela dizer que é americana no trecho abaixo e afirmar-se “tão americana quanto” Arturo num episódio posterior, o narrador não a enxerga dessa maneira. Como podemos notar em sua fala abaixo, Arturo – escritor romântico e imerso em sua própria fantasia – idealiza miticamente a identidade de Camilla para seu próprio consumo (“uma moça-flor do velho México”, “doce e pequena peoa”), abdicando de conhecer a verdadeira origem dela:

---

97 *White Anglo-Saxon Protestant*. Num prólogo a *Ask the Dust*, que Fante escrevera antes de começar a trabalhar no romance e no qual é resumido praticamente todo o enredo e os personagens da obra, o nome do bar em que Camilla trabalha é *Liberty Buffet* – o que prova, portanto, que a associação entre a espelunca e este valor popularmente entendido como “americano” (a liberdade) foi de caso pensado. O prólogo, no entanto, não foi publicado junto com o livro. Cf. FANTE, John. “Prologue to *Ask the Dust*” in *The Big Hunger: Stories 1932-1959*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 2000



“Little Mexican princess,” I said. “You’re so charming, so innocent.”

She jerked her hand away and her face lost color.

“I’m *not* a Mexican!” she said. “I’m an American.”

I shook my head.

“No,” I said. “To me you’ll always be a sweet little peon. A flower girl from old Mexico.”

“You dago sonofabitch”, she said. [p.61] <sup>98</sup>

Quando Camilla reage ao discurso repleto de estereótipos de Arturo e chama-o de “carcamano” (“*dago*”, um dos epítetos racistas mais comuns para se referir a alguém que é italiano ou ítalo-americano), a garçõete está relembando o jovem escritor da verdadeira ascendência étnica dele. Em sua relação com a garçõete, o protagonista frequentemente tenta esconder e disfarçar o fato de ser um ítalo-americano, o que não escapa ao olhar da moça. Camilla, nesse sentido, funciona como uma personagem que tem a função na narrativa de desmascarar Arturo e mostrar sua verdadeira face, expondo-o pela contradição que ele é de fato.<sup>99</sup> Ela diz para ele:

“Why, you’re not an American at all. Look at your skin. You’re dark like Eytalians. And your eyes, they’re black.”

“Brown” I said.

“They’re not either. They’re black. Look at your hair. Black”

“Brown”, I said. [p.122] <sup>100</sup>

---

98 “- Pequena princesa mexicana - falei. - Você é tão encantadora, tão inocente. Arrancou a mão e seu rosto perdeu a cor. - Não sou mexicana! - disse. - Sou americana. Sacudi a cabeça. - Não - falei. - Para mim, você sempre será uma doce e pequenina peoa. Uma moça-flor do velho México. – Seu carcamano filho da puta – ela disse”

99 De certo modo, o hábito de falar com si mesmo na segunda pessoa do singular (“você não tem nenhum talento”) também faz esta função de desmascaramento de Arturo. Porém, conforme dissemos anteriormente, esse hábito também serve como um recurso irreverente para a auto-afirmação de sua própria genialidade, fazendo com que o narratário se apiede do narrador (“ele diz que não tem talento, mas eu, leitor, sei que ele está sendo modesto e tem talento sim”). A personagem de Camilla, então, é a “estratégia” mais eficiente do romance para expor o verdadeiro Arturo, para além do que ele diz de si mesmo.

100 “- Ora, você não é americano coisa nenhuma. Veja a sua pele. É moreno como os carcamanos. E seus olhos são negros.

- Castanhos - falei.

- Nada disso. São negros. Olhe para os seus cabelos. Negros.

- Castanhos - falei.”

Diante de Camilla, o protagonista de *Ask the Dust* gosta de se caracterizar como integralmente americano, aderindo a um discurso hegemônico que privilegia a “grandeza” deste grupo:

I was an American, and goddamn proud of it. This great city, these mighty pavements and proud buildings, they were the voice of my America. From sand and cactus we Americans had carved an empire. Camilla's people had had their chance. They had failed. We Americans had turned the trick. Thank God for my country. Thank God I had been born an American! [p.44] <sup>101</sup>

Nesta passagem acima é possível perceber que a fala de Arturo estabelece um conflito racista do tipo “nós” (os orgulhosos americanos, onde ele diz se encaixar) *versus* “eles” (os imigrantes, o povo de Camilla, os não-americanos). Segundo Arturo, “nós” criamos a América a partir de um primitivo nada (o cacto e a areia), desenvolvendo uma nação exuberante em sua civilização (calçadas e prédios), enquanto “eles” falharam em constituir essa mesma civilização. Arturo reproduz aqui um discurso altamente ideológico de celebração do expansionismo norte-americano que justificou, durante o século XIX, a marcha rumo ao Oeste e a incorporação de porções continentais de novos territórios, por meio de guerras, compras e roubos e, diga-se de passagem, à custa de muito sangue e exploração de “selvagens” populações que ocupavam originalmente esses territórios – isto é, os indígenas e os mexicanos. É revelador notar como Arturo (mais uma vez contradizendo sua orientação ateísta) menciona Deus neste trecho acima: para ele, ser americano é uma dádiva concedida pelo Criador, um milagre divino. O seu “*thank God for my country*” também não soa como um católico de tradição italiana – pelo contrário, este agradecimento a Deus expressa aquela forte ligação que há entre o orgulhoso nacionalismo estadunidense e a prática da religião protestante, ligação esta que marcou (e ainda marca, de certa forma) o espírito do capitalismo norte-americano e seu projeto de expansão. Como lembra a historiadora Mary Anne Junqueira:

Na primeira metade do século XIX, fortalecia-se a ideia de que os norte-americanos eram um povo eleito com uma missão a cumprir. E tão forte quanto

---

101 “Eu era um americano e tremendamente orgulhoso de sê-lo. Esta grande cidade, estes amplos pavimentos e orgulhosos edifícios eram a voz da minha América. Da areia e do cacto, nós, americanos, havíamos esculpido um império. O povo de Camilla tivera a sua chance. Fracassou. Nós, americanos, tínhamos efetuado o milagre. Graças a Deus por meu país. Graças a Deus, eu nascera americano!”

a idéia de que construía a História a partir do zero, era a do "Destino Manifesto", concepção nacionalista que se apoiava na idéia de Direito Natural, concedido pela divina providência àquele país, de tomar para si toda a parte continental da América do Norte. A expressão Destino Manifesto foi cunhada por John L. O'Sullivan, fundador e editor do periódico expansionista *The United States Magazine and Democratic Review*, que afirmava que: "Cumprir nosso Destino Manifesto é expandir o continente como quer a Providência para o livre desenvolvimento e para que nos multipliquemos aos milhões."

Era como se houvesse uma "predestinação geográfica". Grupos norte-americanos se viam com o direito de se apropriarem (por compra ou simples anexação) de territórios que não pertenciam aos Estados Unidos até então. Afinal, consideravam-se um povo eleito com direito à terra prometida. Baseados nessas idéias, os norte-americanos se viam como detentores de uma cultura com valores superiores em relação aos de outros povos. O mexicano, por exemplo, era tido como inferior ao norte-americano e não apenas diferente deste. Nessa perspectiva, em diversos momentos, foram aclamados "os direitos dos Estados Unidos" e negados os de outros povos e países. Os norte-americanos, afirmando-se possuidores de um preeminente valor social, uma missão excelsa, acreditavam estar predestinados a civilizar qualquer território classificado (por eles mesmos!) como bárbaro e inculto.<sup>102</sup>

Ao regurgitar ideologia oficial estadunidense, portanto, Arturo demonstra ser fluente na linguagem WASP, como lembra a crítica Catherine Kordich.<sup>103</sup> Seu processo de completa assimilação a uma identidade estadunidense que consiga apagar sua identidade hifenizada (tão comum na língua inglesa em adjetivos como *Italian-American, Japanese-American, Jewish-American*, etc) se dá, da maneira cruel, por meio do rebaixamento e da humilhação de um "Outro" subalterno. Ao aceitar difamar o Outro e segregar-se dele, o sujeito que busca assimilação na cultura hegemônica também aceita as imposições de indivíduos "mais hegemônicos" do que ele.

Tudo isso também é dramatizado em cena narrativa no momento em que Arturo chega ao Alta Loma pela primeira vez e é recebido pela Sra. Hargraves, a velha senhoria WASP do estabelecimento. Esse interessante episódio, como nos lembra Matthew Elliott, é a ilustração de uma "barganha fáustica" com relação a identidade étnica de Arturo e é também construído como uma reencenação da clássica cena da chegada do

102 JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos: a consolidação da nação*. São Paulo: Contexto, 2001, p.50-1

103 KORDICH, Catherine J. Op. cit., p.20

imigrante europeu no porto de Ellis Island na virada do século, por onde centenas de milhares de italianos entraram nos EUA para compor a força de trabalho do país. Nesta cena em questão, que acontece como um *flashback* no capítulo sete, a Sra. Hargraves – atuando como a funcionária de imigração de Ellis Island – parece avaliar o protagonista sem saber exatamente como classificá-lo etnicamente e lhe avisa das políticas segregacionistas de seu hotel (“*não aceitamos mexicanos nesse hotel!*”, ela diz, “*nem judeus*” [p.49]). Para ter seu acesso aprovado neste estabelecimento WASP, Arturo então aceita as regras racistas do hotel (“*Eu, mexicano? Eu sou americano*” [p.49]), admite que a Sra. Hargraves escreva, com uma caligrafia mais legível, por cima da sua assinatura floreada no livro de registro (simbolicamente, portanto, forjando para ele uma identidade mais próxima de ser assimilada) e permite que a Sra. Hargraves – que não entende nada de geografia – dê a última palavra sobre a localização da cidade-natal do escritor (ela insiste que Boulder fica no Nebraska, mesmo Arturo afirmando que ele nasceu lá no Colorado). Elliott acertadamente, na minha opinião, lê toda essa cena como um ato de “consentimento ao racismo e ao auto-apagamento [que] marcam o início da auto-formação de branquitude de Arturo”.<sup>104</sup> Em uma das várias discussões que Arturo tem com Camilla, ele se utiliza de uma tirada racista, proporcionada pelo seu pertencimento ao hotel WASP, para irritá-la: ela menospreza o bairro que Arturo mora – um bairro pobre – e Arturo diz que o lugar é perfeito porque “*no meu hotel, eles não aceitam mexicanos*” [p.69, destaque nosso]. O pronome possessivo marca o alinhamento WASP de Arturo.<sup>105</sup>

A dinâmica de perpetuação do preconceito mútuo entre os excluídos do *establishment* é uma das molas propulsoras que parece reger os Estados Unidos, uma sociedade capitalista avançada. Estudioso da literatura e da cultura ítalo-americana, o autor Fred Gardaphé vê o papel infeliz que esse grupo étnico muitas vezes teve que negociar historicamente para hoje ser visto como “branco” pela maioria da população norte-americana. Discriminados e explorados por décadas, comparados a negros escravizados e colocados em trabalhos braçais exploratórios, perseguidos pela Ku Klux Klan e estereotipados pela mídia como preguiçosos, animais ou criminosos, a

104 ELLIOTT, Matthew, op. cit, 2010a, p.532-533.

105 Conforme notado por Suzanne Roszak, esse expediente do pronome possessivo revelando como Arturo prefere enxergar a si próprio etnicamente aparece também quando o protagonista assiste, com repugnância, a um rapaz mexicano abordar “uma das *nossas* garotas brancas” na rua. Cf. ROSZAK, Suzanne, op. cit., p.193.

trajetória dos ítalo-americanos para prosperar nesta sociedade (ou meramente sobreviver) frequentemente incluiu jogar o jogo sujo do *establishment*:

In *Do the Right Thing* (1989), a film by Spike Lee, African American culture is pitted against racist American culture represented by an Italian American pizzeria owner and his sons. There are many statements made in this film, but the most powerful is that racism is as American as pizza. To become white is to buy into a racist insurance fraud. The message is “Become like us, and then you too can be better than those others who cannot become like us. We’ll stop racism against your people, if you help us keep it alive against others.” [...] For Italian Americans, “making it” has come with a high price. It has cost them the language of their ancestors—the main means by which history is preserved and heritage passed on from one generation to the next. They have had to trade in or hide any customs that have been depicted as quaint, but labeled as alien, in order to prove equality to those above them on the ladder of success. In this way, Italian Americans have become [...] whites on a leash. And as long as they behave themselves (act white), as long as they accept the images of themselves as presented in the media (don’t cry defamation) and as long as they stay within corporate and cultural boundaries (don’t identify with other minorities) they will be allowed to remain white.<sup>106</sup>

A cor branca, aliás, está presente de maneira sutil, mas extensiva, no romance. Assim como a neve de *Wait until Spring*, *Bandini* representava um impasse quase natural de uma sociedade branca imposto à pobre família Bandini, em *Ask the Dust*, o leite que Arturo rouba e bebe avidamente no capítulo três – e que ele tem que cuspir logo

---

106 GARDAPHÉ, Fred. “Invisible People: Shadows and Light in Italian American Culture”, in CONNELL, William J. & GARDAPHÉ, Fred L. (ed). *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p.2, p.4. “Em *Do the Right Thing* (1989), um filme de Spike Lee, a cultura afro-americana é confrontada com a cultura racista americana representada pelo dono de uma pizzaria ítalo-americana e seus filhos. Há muitas declarações feitas neste filme, mas a mais poderosa é que o racismo é tão americano quanto pizza. Tornar-se branco é comprar uma fraude de seguro contra o racismo. A mensagem é ‘Torne-se como nós, e então você também pode ser melhor do que aqueles que não podem se tornar como nós. Vamos acabar com o racismo contra o seu povo, se você nos ajudar a mantê-lo vivo contra os outros.’ [...] Para os ítalo-americanos, ‘subir na vida’ tem um preço alto. Custou-lhes a língua de seus ancestrais – o principal meio pelo qual a história é preservada e o patrimônio passado de geração em geração. Eles tiveram que negociar ou ocultar quaisquer costumes que tenham sido descritos como peculiares, mas rotulados como estrangeiros, a fim de provar igualdade para aqueles que estão acima deles na escada do sucesso. Desse modo, os ítalo-americanos se tornaram [...] brancos na coleira. E desde que se comportem (ajam como brancos), e desde que aceitem as imagens de si mesmas como apresentadas na mídia (sem gritar por difamação) e desde que permaneçam dentro dos limites corporativos e culturais (não se identifiquem com outras minorias) eles poderão permanecer brancos.” (tradução nossa)

em seguida, porque roubou do tipo azedo! – representa seu desejo de se tornar branco.<sup>107</sup> Como fantasmagoria e repetição, esta cor surge também nos lugares mais peculiares: ela está, por exemplo, no “nevoeiro como um imenso animal branco” quando Arturo sai da igreja (capítulo dois); na “linha branca no pavimento” que o protagonista e Camilla seguem em direção a uma praia com ameaçadoras ondas que quebram como “punhos brancos” (capítulo nove); e também na cerca branca ao redor da casa que Arturo aluga ao sul de Long Beach (capítulo dezoito). O desejo de embranquecer, visto no contexto de uma sociedade como a estadunidense da primeira metade do século XX, na qual a pele clara é um atalho para o “sucesso” e para a aquisição do sonho americano, também afeta Camilla Lopez – afinal, a jovem quer dar o nome “Branca de Neve” ao cachorro que Arturo compra para ela (capítulo dezoito), além de frequentemente vestir-se com sapatos e roupas brancas.

Há uma passagem bastante interessante em *Ask the Dust*, logo após Arturo humilhar Camilla (dizendo que ela “*sempre foi e sempre será uma latina suja e sebenta*” [p.44]), em que ele admite, envergonhadamente, que seu legado étnico italiano o afasta da assimilação completa ao mundo WASP que ele tanto deseja e que ele mesmo é um racista. Trata-se do comvente capítulo seis, da onde destacamos os seguintes trechos:

Smith and Parker and Jones, I had never been one of them. Ah Camilla! When I was a kid back home in Colorado it was Smith and Parker and Jones who hurt me with their hideous names, called me Wop and Dago and Greaser, and their children hurt me, just as I hurt you tonight. [...] I have vomited at their newspapers, read their literature, observed their customs, eaten their food, desired their women, gaped at their art. But I am poor, and my name ends with a soft vowel, and they hate me and my father, and my father's father [...] when I say Greaser to you it is not my heart that speaks, but the quivering of an old wound, and I am ashamed of the terrible thing I have done. [p.46-47]<sup>108</sup>

---

107 Matthew Elliott chama atenção para o fato de que o consumo de leite puro – pelo menos nos EUA das primeiras décadas do século XX– era bastante incentivado culturalmente, até mesmo por autoridades de saúde, como uma substância rica e nutritiva associada a uma suposta saúde nórdica/norte-europeia superior a ser seguida. Cf. ELLIOTT, Matthew. “Ethnicity, Race and the Literary Marketplace in John Fante’s *Ask the Dust* and *Dreams from Bunker Hill*”, in *Florida English*, State College of Florida, 2010b, vol.8, p.51.

108 “Smith, Parker e Jones, eu nunca fora um deles. Ah, Camilla! Quando eu era garoto, lá no Colorado, eram Smith, Parker e Jones que me magoavam com seus nomes horrendos, chamavam-me de carcamano e sebento, e seus filhos me magoavam, assim como eu a magoei esta noite [...] Vomitei em seus jornais, li sua literatura, observei seus costumes, comi sua comida, desejei suas mulheres, maravilhei-me diante de sua arte. Mas sou pobre e meu nome termina com uma vogal branda, e eles me

Arturo fala aqui abertamente sobre o preconceito e a discriminação vivida em sua infância pelo fato de ser descendente de italianos – o leitor que conhece a obra de Fante certamente vai se lembrar, neste ponto, dos episódios de preconceito racial presentes, por exemplo, em *Wait until Spring, Bandini* e contos como *The Odyssey of a Wop*. Os insultos usados contra Camilla, Arturo explica, são reflexos de sua própria experiência de discriminação (“*um tremor de uma velha ferida*”, ele diz): Arturo reproduz o padrão de racismo que ele “aprendeu” com os Smiths, Parkers e Jonesses – nomes metonímicos para se referir aos americanos brancos e nativos – e diz se arrepender desta sua atitude. Como entender esse arroubo de honestidade e transparência de Arturo com relação as suas concepções racistas?

Segundo Matthew Elliott, alguns leitores de *Dust* interpretaram este trecho como um sinal de “maturidade” intelectual da parte de Arturo, como afirmação de orgulho e resistência de sua italianidade a valores assimilacionistas WASP ou como sua íntima simpatia com a população não-Anglo às margens da sociedade.<sup>109</sup> Em suma, a partir desse trecho, poderíamos então pensar num Arturo Bandini anti-racista<sup>110</sup>. O problema é que, sendo Bandini um narrador não-confiável, este trecho do capítulo seis poderia ser apenas um despiste para disfarçar o fato de que ele mesmo já está se integrando na hegemonia branca estadunidense e/ou para ganhar simpatia do seu narratário. Vale frisar que este breve trecho, que soa como um inteligente despertar de consciência racial, é de fato um *monólogo interior* – isto é, é um discurso que não é direcionado a ninguém (Arturo não está pedindo desculpas para Camilla ou qualquer outra pessoa diretamente). E o narrador-protagonista também não dá sinais de uma mudança de atitude após esse

---

odeiam e odeiam meu pai e o pai de meu pai [...] quando a chamo de sebenta não é o meu coração que fala, mas o tremor de uma velha ferida, e estou da coisa terrível que fiz.”

109 ELLIOTT, Matthew, op. cit., 2010a, p.530.

110 Um Bandini anti-racista, anti-assimilacionismo e orgulhoso de sua italianidade parece ser justamente a leitura que a adaptação cinematográfica de Robert Towne propõe, conforme apontado por Matthew Elliott. Lançado em 2006 e talvez influenciado por certos ventos multiculturais do *zeitgeist* americano, o *Ask the Dust* de Towne estabelece um final ligeiramente diferente do romance: ao invés de deixar sua amante vagar sozinha pelo Mojave, Arturo [Collin Farrell] cuida de Camilla [Salma Hayek], que está acometida por tuberculose, até o final da vida dela, por fim enterrando-a no deserto. Ao pé da sua sepultura, durante os segundos finais do filme, Arturo faz o comovente discurso do capítulo seis que citamos acima. Colocado assim no final da narrativa fílmica, o discurso ganha uma relevância maior do que ele realmente tem no romance e acaba por sugerir que Arturo, ao amar Camilla, transforma-se num artista maduro, que entende criticamente os mecanismos do racismo na sociedade americana e que não voltará a repeti-los (totalmente o contrário do que nosso trabalho aqui – e a leitura de Elliott – quer propor). Cf. ELLIOTT, op. cit., 2010a, p.540-2 e ELLIOTT, op.cit., 2010b, p.56.

monólogo – pelo contrário, “a segunda parte da narrativa mostra Bandini continuando a descrever Camilla de maneiras que associam ela, estereotipicamente, a história mítica e a natureza, repetidamente enfatizando o suposto primitivismo da cultura dela”<sup>111</sup>, além da continuação dos insultos diretos à sua latinidade. O final do romance – que abordaremos posteriormente neste trabalho – evidencia, em última instância, que Arturo não se torna um indivíduo mais “maduro” ou mais solidário com os membros de populações não-brancas marginalizadas.

Este conflito sobre a assimilação a um ideal de branquitude americana expresso nos embates entre Arturo e Camilla, no entanto, é apenas uma dimensão – ainda que importantíssima – da complexa rixa entre essas duas personagens. Às ansiedades étnico-raciais dessas personagens combinam-se as marcas históricas de uma sociedade patriarcal fortemente calcada na opressão e exploração das mulheres.

Deitados na areia da praia à noite, no nono capítulo, completamente despidos, Arturo não consegue iniciar uma transa com Camilla:

She asked me to hold her, and I held her, and she kissed me, her lips wet and cool. We lay a long time, and I was worried and afraid and without passion. Something like a grey flower grew between us, a thought that took shape and spoke of the chasm that separated us. I didn't know what it was. I felt her waiting. I drew my hands over her belly and legs, felt my own desire, searched foolishly for my passion, strained for it while she waited, rolled and tore my hair and begged for it, but there was none, there was none at all [...] [p.68]<sup>112</sup>

A cena é descrita por ele de maneira tão indireta e enigmática – destoando de uma prosa geralmente direta e clara usada por ele durante o romance – que o leitor precisa ler o trecho mais de uma vez para entender que Arturo está tentando dizer que não conseguiu sustentar uma ereção. Contando o episódio dessa maneira, com rodeios e abstrações sobre “flores cinzentas” e sobre não achar sua “paixão” ali na hora, pode-se entrever o embaraço e a timidez de Arturo, que parece envergonhado demais para

111 ROSZAK, Suzanne, op. cit., p.195 (tradução nossa)

112 “Pedi-me para abraçá-la, eu a abracei e ela me beijou, seus lábios úmidos e frescos. Ficamos deitados um longo tempo e eu estava preocupado, com medo e sem paixão. Algo como uma flor cinzenta cresceu entre nós, um pensamento que tomou forma e falou do abismo que nos separava. Eu não sabia o que era. Senti que ela esperava. Coloquei minhas mãos sobre sua barriga, suas pernas, senti meu próprio desejo, procurei tolaemente por minha paixão, esforcei-me para que viesse enquanto ela esperava, rolava, arrancava meus cabelos e implorava por aquilo, mas não havia nada, não havia nada mesmo [...]”



admitir às claras que não conseguiu cumprir efetivamente aquilo que lhe é esperado – de acordo com a lógica patriarcal – como seu “papel masculino”.

Uma vez que a hierarquização de gêneros dentro do capitalismo moderno atribui e normatiza diferentes valores e atitudes para homens e mulheres – o processo de divisão sexual do trabalho sendo um dos fundamentos para o funcionamento do sistema, conforme apontado por algumas gerações feministas –, o embaraço que Arturo sente por seu desempenho sexual malsucedido demonstra sua angustiante dificuldade para encaixar-se plenamente num certo ideal vigente de masculinidade hegemônica. Isto é, ao não demonstrar virilidade e proeminência sexual no episódio da praia – esses dois comportamentos que são socialmente vistos como “apropriados” e “corretos” para homens “de verdade” –, Arturo sofre e sente-se inseguro.

O leitor de *Dust*, no entanto, não deve se apiedar demais de Arturo, e sim, analisar criticamente a reação dele ao episódio: em vez de questionar a própria validade dessas normas de masculinidade hegemônica, sua frustração é projetada em raiva contra Camilla – “*eu a odiei então*” [p.68], ele diz ao leitor ao voltarem de carro para a cidade.

Algo parecido acontece alguns capítulos depois quando Arturo e Camilla visitam uma galeria de tiro no centro de Los Angeles e a garota se mostra uma excelente atiradora enquanto Arturo é incapaz de acertar os alvos uma única vez. No lugar do desempenho sexual, agora é o manejo do revólver que conta como prova de masculinidade – arma que é símbolo de virilidade e atitude de *cowboy*, lembrando que Los Angeles é parte do mítico oeste americano. Ao falhar, Camilla zomba do escritor, dizendo ao instrutor de tiro que Arturo é um “*maricas*” [*sissy*] e que ele “*só sabe escrever poesia*”. Para piorar a humilhação, uma pequena multidão de homens assiste a mira ruim de Arturo, e Camilla, indo embora de carro com ele, parece agir raivosamente – “*por Deus, como eu te odeio*” [p.127], ela diz, dirigindo imprudentemente e batendo nos outros veículos ao redor (“*Estávamos entalados entre dois outros carros. Ela bateu num, depois no outro, sua maneira de me mostrar como eu havia sido tolo*” [p.127]).

No entanto, se Camilla realmente odeia ou não o “pobre” e “sensível” Arturo por ele não ser másculo suficiente para ela é uma questão que nos interessa menos. De fato, em alguns momentos durante a narrativa, Camilla também parece se mostrar bastante ofensiva e afeita a padrões ideológicos, mas o que realmente nos interessa frisar é que esses dois episódios (o quase-sexo na praia e a prova de tiro) são narrados por Arturo de

modo a criar a certeza, na mente do narratário, de que Camilla é sim a culpada por fazer com que ele, Arturo, sintasse diminuído; a certeza de que Camilla é um tanto pérfida e sexualmente interesseira; a certeza de que ele é a vítima e ela, uma louca irascível que dirige mal. Ao fim do episódio da prova de tiro, quando Arturo desce do carro e Camilla vai embora, ele diz pra si mesmo (e para o narratário) que “*nunca será bom o suficiente para Camilla Lopez*” – e aí podemos escutar um certo lamento de autopiedade e vitimismo, como quem clama por pena.<sup>113</sup> O quadro pintado por Arturo é o quadro “*dela contra mim*”.

É interessante notar que, nesses dois episódios, Arturo volta-se imediatamente para sua atividade de escritor (e sua “genialidade”) como espécie de compensação simbólica (ou mecanismo de autoproteção) pelo seu fracasso em provar virilidade. Voltando da praia, ele põe-se a reler diversas vezes uma carta elogiosa de Hackmuth que estava no seu bolso e imaginar seu grande amigo editor chegando no escritório e encontrando o manuscrito de mais um conto dele, Bandini. A conclusão a que o narrador chega naquele momento é de que a economia da libido é benéfica e pode ajudar na escrita: ele diz pra si mesmo que “*as mulheres não eram tudo*” e que “*um escritor precisa conservar suas energias*” [p.68]. Posteriormente, ao ver a reação de Camilla e dos outros homens diante dos alvos que ele havia errado na galeria de tiro, Arturo repete o raciocínio: de novo ele tenta compensar a sua sensação (imaginada?) de emasculação com sua genialidade (imaginada!) no âmbito da literatura:

[...] what did I care if I couldn't shoot a damned gun, and what did I care if those mugs had laughed, and that she had laughed, for which one of them, the

---

113 Ao notar essas atitudes de Arturo com relação a Camilla, o leitor brasileiro de *Dust* não pode deixar de traçar um paralelo entre esse casal e o par mais conhecido das nossas letras, Bento Santiago e Capitu, de *Dom Casmurro* (1889). Guardadas as devidas proporções e diferenças de estilos e contextos sócio-históricos, é claro, pode-se observar que tanto no romance clássico de Machado quanto no de Fante a chave crítica essencial é o necessário pé atrás diante dos narradores. Roberto Schwarz enfatiza que a leitura de *Dom Casmurro* precisa ser “efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher” e que o leitor não pode deixar se “seduzir pelo prestígio poético [...] da figura que está com a palavra”, mesmo que seja difícil “recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem falante [e] um pouco desajeitado em questões práticas”. Acredito que o mesmo gesto crítico e a mesma caracterização de simpatia de que Schwarz nos fala pode ser estendido a Arturo e *Ask the Dust*. Assim como Capitu, Camilla vem dos extratos mais baixos da sociedade, não é uma mulher branca e acaba por cativar o narrador masculino por meio de uma combinação de beleza e personalidade forte. Um final trágico também é compartilhado por essas duas mulheres. Sobre o romance de Machado de Assis e a análise de Schwarz, cf. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, in: *Duas Meninas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.7-41.

boobish swine, the lousy grinning Main Street dopes, which one of them could compose a story like *The Long Lost Hills*? Not a one of them! And so to hell with their scorn. [p.126-7]<sup>114</sup>

Também aquilo que não havia funcionado na areia da praia é reimaginado pelo jovem escritor no dia seguinte, sentado à máquina de escrever, num esboço ficcional que traz as marcas da sua misoginia e violência: “*No papel, eu a espreitei como um tigre, joguei-a por terra e a sobrepujei com minha força invencível. Terminava com ela rastejando atrás de mim na areia, lágrimas escorrendo dos olhos, implorando para que eu tivesse piedade dela*” [p.70]. Para Bandini, o que parecia ser sobretudo medo da feminilidade no encontro com Vera, torna-se também, nos sucessivos encontros com a garçonete, uma dinâmica de ódio e raiva contra o feminino: passagens como “*eu odiei seu atrevimento*” [p.107] e “*pensei no prazer que seria esbofeteá-la, mandar meu punho com toda a força contra seu nariz e seus lábios*” [p.115] acumulam-se durante o romance.

Atestando para o fato de que o machismo não é apenas um simples traço idiossincrático da psicologia de Arturo, e sim, uma estrutura viva e atuante no meio social em que ele está inserido, o mesmo comportamento misógino é expresso também por outra personagem masculina: mesmo não simpatizando com Sammy Wiggins, Arturo recebe um bilhete dele que expressa justamente a ideia desumanizadora que ambos compartilham com relação ao tipo de mulher que Camilla é: “*Você não entende as mulheres mexicanas. Não gostam de ser tratadas como seres humanos. Se for bonzinho com elas, elas montam em você*” [p.121].

Este clima de misoginia acirrada que é explorado ficcionalmente por *Dust* na rixa entre as personagens certamente tem seu correlato imediato no chão histórico daqueles anos da Depressão. O desemprego em massa que assolou as camadas médias e baixas da população logo após o *crash* de 1929 teve fortes impactos nas relações entre os gêneros e seus papéis culturais. Quase que da noite para o dia, uma grande parcela de homens viu seu papel social de provedor da família ruir – papel esse que fora construído pela economia capitalista por anos a fio – e ser ameaçado por sombrias imagens das filas de

---

114 “[...] e o que me importava se eu não sabia atirar com uma arma e que me importava que aqueles trouxas tivessem rido e que ela tivesse rido, pois quem dentre eles, aqueles suínos imbecis, os miseráveis tolos sorridentes da rua Principal, qual deles seria capaz de compor uma história como *As Colinas Distantes Perdidas*? Nenhum deles. Ao diabo com o seu desprezo.”

doações de alimento que se estendiam por todo o país. Sentimentos de emasculação, humilhação e perda de autoridade por não possuírem os meios econômicos necessários para sustentarem seus lares fizeram com que milhares de homens abandonassem suas esposas, mães e filhos durante os piores anos da Depressão, assim como também influenciaram a queda nos números de casamento e de natalidade durante esse período.<sup>115</sup> De certo modo, a difícil desenvoltura sexual de Arturo não é apenas um medo oriundo de sua formação católica, mas sobretudo, um retrato desse sentimento de “castração” econômica da época. Com a moral em baixa, foi tornando-se habitual para a psique masculina da década de 1930 angustiar-se com um certo sentimento de fracasso, uma vez que as esferas primordiais na onde sua masculinidade era confirmada – o local de trabalho e o poder de consumo – já não podiam mais fortalecê-la.<sup>116</sup>

Para sustentarem suas famílias e sobreviverem, mais mulheres precisaram procurar trabalho fora de casa durante a Depressão – majoritariamente no setor de serviços e em empregos não-industriais como professoras, secretárias e empregadas domésticas. Como esses setores foram menos atingidos pela crise econômica do que a indústria e principalmente em virtude dos baixos salários oferecidos, estatísticas mostram que a taxa de mulheres empregadas durante a Depressão teve um considerável aumento se comparada à década anterior, apesar da desaceleração econômica do país.<sup>117</sup> Ao tornarem-se dependentes dos ganhos de suas parceiras, uma geração de homens trabalhadores da Depressão recebia mais um baque em seus sentimentos de masculinidade hegemônica – e talvez a alusão mais direta a essa situação que temos em *Dust* é no episódio da galeria de tiro, quando Arturo se irrita não só por errar os alvos, mas também porque é *Camilla quem está pagando pelo jogo com as gorjetas dela*.

Não faltaram, é claro, reações contra a participação das mulheres neste mercado de trabalho em frangalhos da Depressão. Para os mais conservadores, elas estariam “roubando” dos homens os postos de trabalho já tão escassos – nas palavras de Norman Cousins, jornalista e comentarista social da época, resolver a Depressão era uma questão

115 Cf. PURDY, Sean et al. *História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013, p.208.

116 Cf. KIMMEL, Michael S. *Manhood in America – a cultural history*. New York: Oxford University Press, 2006, p.128-134 e ARMENGOL, Josep M. “Embodying the Depression: Male Bodies in 1930s American Culture and Literature”, in: \_\_\_\_\_ (ed.) *Embodying Masculinities: Towards a History of the Male Body in U.S. Culture and Literature*. New York: Peter Lang, 2013, p.31-33.

117 Cf. WOLOCH, Nancy. “The Changing Status of Women 1900-1950” in: Matthews, John T. (ed.). *A Companion to the Modern American Novel, 1900-1950*. New Jersey: Blackwell, 2009, p.20-22 e KLEINBERG, S.J. *Women in the United States, 1830-1945*. Basingstoke: Macmillan, 1999, p.217-226.

de “simplesmente demitir as mulheres que nem deveriam estar trabalhando mesmo e contratar os homens – e pronto!, sem desemprego, sem sistema de assistência, sem Depressão”. Algumas legislações locais permitiram a demissão e a não-contratação de mulheres casadas. O *New Deal* de Roosevelt, ao mesmo tempo que ajudou a aliviar um pouco os tempos difíceis por meio de programas de assistência social e de mobilização de mão de obra em diversos projetos públicos, não estendeu ajuda suficiente para uma grande parcela de mulheres: trabalhadoras do campo, empregadas domésticas e garçonetes, por exemplo, não podiam se beneficiar dos programas de assistência.<sup>118</sup>

No plano propriamente cultural e simbólico, parece ter havido tentativas de remasculinizar aqueles que tiveram sua virilidade e autoridade patriarcal abaladas pelo *crash*. É digno de nota, por exemplo, que a voga do fisiculturismo propagada pelo *bodybuilder* Charles Atlas<sup>119</sup> ganhou bastante popularidade nos anos 1930. Também em muitos murais e nas artes visuais comissionadas pelo programa *Works Progress Administration* do governo Roosevelt não era raro ver o “povo” americano representado em pinturas, trabalhando firme e suando na indústria e no campo, numa iconografia de corpos masculinos fortes, bem-talhados e imponentes (sujeitos brancos, em geral) – a representação feminina estando muitas vezes ausentes nessas obras. E nas histórias em quadrinhos do Super-Homem, que começam a ser publicadas em 1938 para aumentar a auto-estima da população durante a Depressão, temos um *alienígena* (isto é, um imigrante) que passa-se por um americano de feições norte-europeias/nórdicas (o homem comum, Clark Kent), criado nos valores americanos *yankees* por um casal numa pequena propriedade rural e que transforma-se num super herói musculoso e de força imbatível toda vez que a cidade está em perigo – enquanto a personagem feminina, a audaz jornalista Lois Lane, é uma ameaça para a identidade do herói, que conquista e submete a mulher aos seus charmes em todas as histórias.<sup>120</sup>

Como a confiança num ideal de sucesso financeiro do *self-made man* parecia cindida, a masculinidade da época precisou buscar no vigor do próprio corpo uma prova

---

118 KLEINBERG, S. J. idem (citação de Norman Cousins, p.219, tradução nossa).

119 Charles Atlas foi o nome adotado pelo jovem imigrante italiano Angelo Siciliano (1892-1972) ao criar seu programa de lições de fisiculturismo que eram anunciados em revistas em quadrinhos para garotos durante os anos 30. Segundo consta, Siciliano resolveu transformar seu corpo aos moldes do musculoso gigante da mitologia grega quando, passeando na praia com sua namorada, ele foi ofendido por outro rapaz maior que ele e, sem poder reagir, teve que aturar a humilhação.

120 Cf. GERSTLE, Gary. *American Crucible: race and nation in the twentieth century*. New Jersey: Princeton University Press, 2001, capítulo 4 [Edição Kindle]

de seu valor – em oposição quase implícita a uma certa ideia de “fraqueza” ou “fragilidade” associada às mulheres. Essa ideia de fraqueza também poderia estar negativamente associada, aos olhos da esquerda, às classes mais abastadas, misturando assim classe e gênero. Mesmo em nomes importantes da cultura de esquerda da época, como no caso do escritor Mike Gold e do crítico Philip Rahv, é possível ouvirmos certo apelo subliminar a um tipo de energia masculina na literatura. Para o primeiro desses intelectuais, a nova literatura proletária americana precisava trazer marcas de dureza, vigor e objetividade que não se faziam presentes nas obras “afetadas” e “sentimentais” dos ditos escritores modernistas burgueses. Semelhantemente, para Rahv, a literatura estadunidense desde o século XIX dividia-se entre os pólos opostos dos escritores “cara pálida” e dos escritores “pele vermelha” – seu famoso ensaio “*Paleface and Redskin*” foi publicado em 1939, apenas alguns meses antes de *Dust* –, no qual escritores do primeiro grupo (onde estariam Henry James e T.S. Eliot), por passarem muito tempo em ambientes fechados como dentro de casa e bibliotecas – espaços femininos! –, têm produzido uma literatura sem vigor e potência fálica, enquanto os escritores do segundo grupo (como Whitman e Hemingway), ao desbravarem o ar livre, têm criado uma literatura robusta e rústica, cheia de “experiência vivida”<sup>121</sup>. Experiência esta, diga-se de passagem, que Bandini põe-se a buscar quando perambula pelo centro de Los Angeles.

Conforme já apontamos anteriormente, os escritores que Arturo tem como inspiração são todos homens (Nietzsche, Mencken, Whitman, Faulkner, Dreiser, Joyce, Casanova, etc) e todos eles parecem trazer consigo, às vezes mais e às vezes menos, imagens de masculinidade, virilidade e rebaixamento do feminino – seja através do conteúdo dos seus escritos (abertamente machistas e derrisórios, como em Nietzsche e Mencken) ou através de imagens simplistas e de senso comum, alimentadas pela indústria cultural, que pairam sobre a “figura pública” desses autores (Faulkner visto como um machão do galante sul, ou Joyce com obsessão por sexo). Comumente visto pelo cânone como um autor sem “vigor” e “força”, o inglês Arnold Bennett é portanto menosprezado por Arturo no primeiro capítulo. Fica indicado então que, para o protagonista de *Ask the Dust*, literatura de verdade é “coisa de homem” – derivando daí a conclusão sexista de que Camilla seria incapaz de apreciar as letras.

---

121 Cf. ARMENGOL, Josep. op. cit., p.33-40 e DENNING, Michael, op. cit., p.136-7.

Intrinsecamente combinado aos aspectos raciais-nacionalistas e de gênero, há ainda uma outra dimensão do romance, aparentemente pouco observada pela crítica, que aparece sutilmente na relação entre Camilla e Arturo e que é fundamental para entendermos a composição dessas personagens: trata-se da questão do trabalho e, por consequência, da classe social.

A seleção de cenas efetuada pelo autor implícito do romance apresenta Camilla sobretudo como *trabalhadora*. Em vários momentos da narrativa, vemos esta personagem no seu ambiente de trabalho, servindo mesas, carregando pesadas bandejas de um lado para o outro. Ela também parece estar ciente da estabilidade frágil de seu emprego – conversando com Arturo na rua, fora da lanchonete, ela pede para que ele fale rápido: “*Depressa! Eles vão me demitir*” [p.44, destaque nosso]. O cansaço daqueles que vivem da labuta diária também afeta Camilla: numa noite no quarto de Arturo, não dando ouvidos a mais uma provocação do escritor (ele a recrimina por tentar se vestir como uma americana), ela “*foi até o espelho e estudou-se gravemente. ‘Estou cansada’, disse, ‘Tivemos uma noite agitada’*” [p.121]. Há uma razão para que os sucessivos encontros do escritor com Camilla – encontros que fazem girar a ação do romance e o destino das personagens – sempre aconteçam nos finais da noite e durante a madrugada: este é simplesmente o horário em que acaba o expediente dela no *Columbia*, e não porque exista uma associação romântica e poética entre Camilla e aquelas *small hours* da noite (tal como Arturo parece entender ao idealizar a feminilidade de Camilla em ligação com a natureza, como quando ele diz, “*nunca pensei nela como algo a ser cogitado à luz do dia. As muitas vezes em que me encontrei com ela, nenhuma foi de dia. Eu a esperava como esperava a lua*” [p.125] ou “[Camilla] *era como todas aquelas noites calmas e os altos eucaliptos, as estrelas do deserto*” [p.64]). Para Camilla, é o tempo do trabalho que dita o tempo do seu “lazer” com Arturo.

Arturo, ao contrário de Camilla, não parece enxergar-se como trabalhador. Ele é prioritariamente, como já dissemos, o *artista*. Para ele, a esfera da arte e a esfera do trabalho estão em campos opostos, e essa separação (claramente ideológica) das duas esferas mostra-se, para o leitor que souber ver, a grande tragicomédia da vida de Arturo.

A citação a seguir é longa, mas parece ilustrar bem a relação de Bandini com o mundo do labor. No final do capítulo quatro, após conhecer Camilla, sentir-se atraído

por ela, mas ainda sem saber seu nome, Arturo volta ao *Columbia Buffet* pela manhã, quando este está ainda fechado:

Eight o'clock, and I was down on Spring Street. I had a copy of *The Little Dog Laughed* in my pocket. She would think differently about me if she read that story. I had it autographed, right there in my back pocket, ready to present at the slightest notice. But the place was closed at that early hour. It was called the Columbia Buffet. I pushed my nose against the window and looked inside. The chairs were piled upon the tables, and an old man in rubber boots was swabbing the floor. I walked down the street a block or two, the wet air already bluish from monoxide gas. A fine idea came into my head. I took out the magazine and erased the autograph. In its place I wrote, "To a Mayan Princess, from a worthless Gringo." This seemed right, exactly the correct spirit. I walked back to the Columbia Buffet and pounded the front window. The old man opened the door with wet hands, sweat seeping from his hair.

I said, "What's the name of that girl who works here?"

"You mean Camilla?"

"The one who worked here last night."

"That's her," he said. "Camilla Lopez."

"Will you give this to her?" I said. "Just give it to her. Tell her a fellow came by and said for you to give it to her."

He wiped his dripping hands on his apron and look the magazine. "Take good care of it," I said. "It's valuable."

The old man closed the door. Through the glass I saw him limp back to his mop and bucket. He placed the magazine on the bar and resumed his work. A little breeze flipped the pages of the magazine. As I walked away I was afraid he would forget all about it. When I reached the Civic Center I realized I had made a bad mistake: the inscription on the story would never impress that kind of a girl. I hurried back to the Columbia Buffet and banged the window with my knuckles. I heard the old man grumbling and swearing as he fumbled with the lock. He wiped the sweat from his old eyes and saw me again.

"Could I have that magazine?" I said. "I want to write something in it."

The old man couldn't understand any of this. He shook his head with a sigh and told me to come inside. "Go get it yourself, goddamnit," he said. "I got work to do."

I flattened the magazine on the bar and erased the inscription to the Mayan Princess. In place of it I wrote:

*Dear Ragged Shoes,*



*You may not know it, but last night you insulted the author of this story- Can you read? If so, invest fifteen minutes of your time and treat yourself to a masterpiece. And next time, be careful. Not everyone who comes into this dive is a bum.*

*Arturo Bandini*

I handed the magazine to the old man, but he did not lift his eyes from his work. “Give this to Miss Lopez,” I said. “And see to it that she gets it personally.” The old man dropped the mop handle, smeared the sweat from his wrinkled face, and pointed at the front door. “You get out of here!” he said.

I laid the magazine on the bar again and strolled away leisurely. [p.38-39]<sup>122</sup>

Neste trecho, a interação entre Arturo e o velho que está trabalhando no *Columbia*, limpando o estabelecimento, é reveladora: nosso protagonista está interessado

---

122 “Oito horas e lá estava eu em Spring Street. Tinha no bolso uma cópia de O Cachorrinho Riu. Ela ia me ver com outros olhos se lesse aquela história. Eu a tinha autografada, bem no bolso traseiro, pronto para presentear-la ao menor sinal. Mas o lugar estava fechado àquela hora da manhã. Chamava-se Columbia Buffet. Encostei o nariz no vidro e olhei lá dentro. As cadeiras estavam empilhadas sobre as mesas e um velho com botas de borracha esfregava o chão. Desci a rua um quarteirão ou dois, o ar úmido já azulado de gás monóxido. Uma bela ideia me veio à cabeça. Peguei a revista e apaguei a dedicatória. Em seu lugar, escrevi ‘Para uma Princesa Maia de um gringo imprestável.’ Parecia certo, exatamente o espírito correto. Voltei ao Columbia Buffet e bati na janela da frente. O velho abriu a porta com as mãos molhadas, o suor escorrendo dos cabelos.

– Como se chama aquela garota que trabalha aqui? – eu disse.

– Está falando de Camilla?

– Aquela que trabalhou aqui na noite passada.

– É ela – falou – Camilla Lopez.

– Pode entregar isto a ela? – perguntei. – Simplesmente entregar a ela. Diga que um sujeito passou por aqui e lhe pediu para entregar a ela.

Ele enxugou as mãos molhadas no avental e apanhou a revista.

– Tome cuidado – falei. – É valiosa.

O velho fechou a porta. Através do vidro, eu o vi manquejar de volta ao esfregão e ao balde. Colocou a revista no balcão e retomou o trabalho. Uma pequena brisa agitava as páginas da revista. Ao me afastar, receei que ele esquecesse de tudo. Quando cheguei ao Centro Cívico, me dei conta de que havia cometido um grande erro. Voltei apressadamente ao Columbia Buffet e bati na janela com os nós dos dedos. Ouvi o velho resmungar e xingar enquanto brigava com a fechadura. Enxugou o suor dos olhos e me viu de novo.

– Podia me dar aquela revista? – eu disse. – Quero escrever uma coisa nela.

O velho não conseguia entender nada daquilo. Sacudiu a cabeça com um suspiro e me mandou entrar.

– Vá pegar você mesmo, que diabo – falou. -- Estou trabalhando.

Apoiei a revista no balcão e apaguei a dedicatória para a Princesa Maia. Em seu lugar, escrevi: *Cara Sapatos Esfarrapados: Pode não saber disso, mas na noite passada você insultou o autor desta história. Sabe ler? Se souber, invista quinze minutos do seu tempo e deleite-se com uma obra-prima. E da próxima vez seja cuidadosa. Nem todo mundo que vem a este antro é um vagabundo. Arturo Bandini.*

Entreguei a revista ao velho, mas ele nem sequer levantou os olhos do trabalho.

– Entregue isto à Senhorita Lopez – eu disse. – E cuide para que ela o receba pessoalmente.

O velho deixou cair o cabo do esfregão, enxugou o suor do rosto enrugado e apontou para a porta da frente. – Saia daqui! – disse.

Deixei a revista no balcão de novo e me afastei calmamente.”

em se exibir para Camilla como um importante e talentoso escritor – ele quer chamar atenção dela com uma dedicatória sagaz e mordente que comprove sua genialidade. Num arroubo de brilhantismo, ele chega a escrever e reescrever a dedicatória. O velho que recebe a revista está visivelmente incomodado, pois Bandini está claramente atrapalhando o seu trabalho de limpeza. As marcas de sua labuta deste trabalhador estão no suor que escorre de seu rosto (“*sweat seeping from his hair*”), possivelmente no seu mancar (“*I saw him limp back to his mop and bucket*”), nos seus resmungos, xingamentos (“*grumbling and swearing as he fumbled with the lock*”) e na sua impaciência para lidar com Arturo (“*you get out of here*”, ele diz). Arturo, por sua vez, diz que o velho trabalhador faxineiro não “conseguiu entender nada daquilo” – isto é, não conseguia entender a importância dele, Arturo Bandini, gênio das letras, vir até essa lanchonete para dar uma prova de seu talento artístico. Quando Arturo pede para o velho pegar a revista no balcão para ele rescrever a dedicatória à Camilla, o faxineiro diz que tem “*trabalho para fazer*” e manda ele mesmo pegá-la. Este episódio mostra que, enquanto Arturo está no mundo das estrelas, nas nuvens fantasiosas de sua própria mente criativa, há pessoas reais, no mundo real, como este velho faxineiro, trabalhando. Enquanto o homem volta para sua labuta de limpeza, Arturo vai embora caminhando “*leisurely*” – e este advérbio em inglês é importante porque marca a distinção entre “*work*” (ou “*labor*”) e “*leisure*”, como se este segundo termo fosse um privilégio reservado a sua categoria de artista, enquanto o primeiro termo não fosse parte de sua sina.

Arturo Bandini representa, em meio ao moderno século XX da indústria cultural, uma forte continuação daquele processo histórico (iniciado no final do século XVIII e começo do XIX na Europa, em meio ao Romantismo) de formação da ideologia da Arte e do Artista dotado de sensibilidade ímpar. Como nos lembra Terry Eagleton, esta posição do Artista, já naquela época, se caracterizava pela “importância dada à soberania e à autonomia da imaginação, seu enorme distanciamento das questões meramente prosaicas de alimentar os filhos ou de lutar pela justiça política”<sup>123</sup>. O Artista se torna aquele que, possuindo uma imaginação e uma mente criativa transcendente, se coloca numa posição distanciada dos acontecimentos da História, que ele pode ver como meramente contingentes e enfadonhos. Nas palavras de Eagleton:

---

123 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p.22

Se a natureza "transcendental" da imaginação ofereceu um desafio a um racionalismo anêmico, também pôde oferecer ao escritor uma alternativa confortavelmente absoluta à própria história. Na verdade, esse distanciamento da história refletia a situação real do escritor romântico. A arte se tornava uma mercadoria como qualquer outra, e o artista romântico, pouco mais do que o produtor de uma mercadoria de menor importância. Apesar de toda a sua pretensão retórica de ser "representativo" da humanidade, de falar com a voz do povo e pronunciar verdades eternas, ele existia cada vez mais à margem de uma sociedade que não se inclinava a dar maior importância aos profetas. O belo idealismo apaixonado dos românticos, portanto, era também idealista num sentido mais filosófico da palavra. Privado de qualquer lugar adequado dentro dos movimentos sociais que poderiam ter realmente transformado o capitalismo industrial em uma sociedade justa, o escritor foi obrigado, cada vez mais, a recuar para a solidão de sua própria mente criativa.<sup>124</sup>

A maior evidência de que Arturo ocupa essa posição confortável à própria história está no capítulo dezessete, perto do final de *Ask the Dust*, quando Arturo se emociona com a notícia de que seu primeiro romance foi aceito para publicação e que esta sua conquista pessoal era muito mais importante do que a mera "bobagem" da Segunda Guerra Mundial em curso na Europa:

The contract came Monday morning, first class mail. With it was a check for five hundred dollars. My God, five hundred dollars! I was one of the Morgans. I could retire for life.

War in Europe, a speech by Hitler, trouble in Poland, these were the topics of the day. What piffle! You warmongers, you old folks in the lobby of the Alta Loma Hotel, here is the news, here: this little paper with all the fancy legal writing, my book! To hell with that Hitler, this is more important than Hitler, this is about my book. [p.146]<sup>125</sup>

---

124 Ibid, p. 22

125 "O contrato chegou na manhã de segunda-feira, remessa de primeira classe. Com ele vinha um cheque de quinhentos dólares. Meu Deus, quinhentos dólares! Eu era um dos Morgans. Podia me aposentar para o resto da vida. Guerra na Europa, um discurso de Hitler, confusão na Polônia, estes eram os assuntos do dia. Que disparate! Vocês, provocadores de guerra, vocês, velhos hóspedes no saguão do Alta Loma Hotel, aqui estão as notícias, aqui: este pequeno papel com todo o esquisito linguajar legal, meu livro! Ao diabo com aquele Hitler, isto é mais importante do que Hitler, isto é sobre o meu livro."

Colocando a literatura no mais alto dos pedestais, Arturo entende que a boa atividade literária – a verdadeira ficção de qualidade que ele diz escrever – é uma atividade que ultrapassa os dados cotidianos e a hora histórica para inscrever-se no panteão da Eternidade e da Beleza. Esse idealismo “transcendental” – para usarmos o termo de Eagleton – é a ideia hegemônica de arte que foi se constituindo a partir do Romantismo, influenciando os mais diversos trabalhadores da arte e que mesmo no século XX continuava viva e atuante. Basta lembrarmos, por exemplo, da tradição intelectual conhecida como “cultura minoritária” ou “leavisismo”, muito em voga na Inglaterra dos anos 1930 (e com sua ramificação americana do *New Criticism*, mais ativo na década seguinte) e que é totalmente contemporânea a *Ask the Dust*. Simplificando bastante, para F.R. Leavis, professor de Cambridge e figura-chave dessa tradição intelectual, a grande literatura é o lugar onde residem os “valores humanos” reais, a sensibilidade e a moral de uma “sociedade orgânica”, a grande tradição do que de melhor já foi pensado e escrito pela raça humana, etc. O cânone literário, para Leavis e sua tradição, era a crítica de um mundo “sem alma”, mecanizado, filistino e imerso na horrenda comunicação de massas e, portanto, só restaria a uma minoria de homens ilustrados – os únicos intelectuais realmente capazes de entender ou produzir esse cânone, uma elite cultural na qual Arturo se auto-insere – preservar as melhores obras e “salvá-las” do baixo nível geral da sociedade. Ainda segundo as ideias da “cultura minoritária”, a Cultura (com C propositalmente maiúsculo) tinha o poder de criticar a sociedade e a vida social, mas de um ponto de vista “superior” a elas, sem se envolver nelas.<sup>126</sup> O elitismo e o caráter apolítico problemático desse tipo de posição intelectual, como sabemos, vai ser virado de ponta cabeça posteriormente pela geração da *New Left*, da qual o crítico Raymond Williams é o seu melhor expoente.

Logo após sua fala sobre Hitler, Arturo comenta sobre o público leitor:

They weren't interested [in my book]. They preferred the war in Europe, the funny pictures, and Louella Parsons, the tragic people, the poor people. I just sat in that hotel lobby and shook my head sadly. [p.146]<sup>127</sup>

---

126 Para mais detalhes sobre essa tradição crítica conservadora e o embate dos *cultural studies* contra ela, ver CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.44-48 e PUGLIA, Daniel. “Ensinar literatura para além da literatura”, in *Via Atlântica*, nº 28, 2015, p.109-113.

127 “Não estavam interessados. Preferiam a guerra na Europa, os desenhos animados e Louella Parsons, as pessoas trágicas, as pessoas pobres. Simplesmente fiquei sentado naquele saguão de hotel e sacudi a cabeça tristemente.”

Nesse trecho está claro um lamento recorrente no discurso da cultura minoritária: a civilização massificada – esse populacho “pobre” e “trágico”, nas palavras de Arturo – não entende nada de Cultura – isto é, a boa literatura que eu, Bandini, escrevo – e está hipnotizada pelas notícias e pelo entretenimento barato (os “filmes engraçados” e as fofocas de Louella Parsons), assim como também está uma pequena-média burguesia filistina e utilitarista (“*the booboisie, of boobs and bounders and all brummagem mountebanks* [p.22]<sup>128</sup>). Seu gesto de balançar a cabeça negativamente é um gesto de autocomiseração do intelectual erudito que não será entendido pelos outros.

Que essa indústria de entretenimento massificada realmente exista (e Los Angeles é um dos seus pólos, como vamos assinalar posteriormente nessa pesquisa) e que ela traz diversos problemas para o pensamento crítico, nada disso podemos negar. Mas não parece passar pela cabeça de Arturo, de maneira crítica, o fato de que ele mesmo já está imiscuído nessa indústria de massificação cultural – ele é, afinal, um dos seus produtores e já está a par com o rito de celebridade midiática (ao saber que seu livro será publicado, por exemplo, ele passa imediatamente a praticar vários tipos de assinatura para autógrafos).

Arturo não reconhece o fato de que ele próprio, mesmo sendo um escritor, é também um trabalhador. Para a teoria marxista e o materialismo cultural mais consequente, estas duas posições (escritor e trabalhador) não devem ser entendidas como conflitantes, e sim, como posições contíguas. O próprio romance, inclusive, ao mostrar Arturo sentado em frente a máquina de escrever, lutando contra as palavras ou perambulando pelas ruas à noite, buscando inspiração para a sua escrita, acaba evidenciando que o processo criativo de escrita de Arturo é também um trabalho.

Significativamente, o primeiro contato entre Arturo e Camilla é estabelecido não na forma de um trabalhador proletário conhecendo (e reconhecendo-se em) outra trabalhadora proletária, mas sim na forma de interação entre cliente consumidor e prestadora de serviço: ele vai ao *Columbia*, reclama da qualidade do café que recebeu e se irrita por ter gastado seu último dinheiro com a bebida. Ao exigir um serviço de qualidade num lugar que já foi descrito anteriormente como uma espelunca – a única em

---

128 *Booboisie* foi um termo cunhado por H. L. Mencken nos anos 1920 para se referir exatamente a uma tradicional burguesia americana inculta e um tanto brega. Em tradução: “a burroguesia, de bobos e brutos e de todos os baratos charlatães”.

que ele pode gastar seus centavos – Arturo mostra estar fora de compasso com a realidade do seu próprio arredor.

Numa escolha de palavras que revela que a imaginação de Arturo está no mundo das nuvens, ele descreve o trabalho de Camilla (seu movimento de ir de mesa em mesa) não como trabalho em si, mas sim como uma *dança*.

[...] she *danced* away, swinging the tray gracefully, picking her way through the tables [...] The girl moved like a *dancer*, her strong silk legs gathering bits of sawdust [...] [p.35, destaque nosso]

[...] Now she was *dancing* again, gliding from table to table with her tray [p.37, destaque nosso]<sup>129</sup>

Neste primeiro contato entre essas duas personagens no *Columbia*, Arturo acredita que Camilla está rindo dele, sem explicar bem o porquê – um importante momento para duvidarmos da confiabilidade do narrador, como já dissemos. O jovem escritor então resolve se vingar e fixa seu olhar nos pobres *huaraches* (espécie de sandálias mexicanas rústicas e simplórias) que ela está vestindo e, rindo, começa a zombar delas. A zombaria afeta Camilla, que se sente envergonhada pela própria precariedade dos sapatos. Para Arturo, a humilhação tem um gosto doce:

Now I was exultant, strangely happy. I felt relaxed. The world was full of uproariously amusing people. Now the thin bartender looked in my direction and I winked a comradely greeting. He tossed his head in an acknowledging nod. I sighed and sat back, at ease with life. [p.36]<sup>130</sup>

A insensibilidade de classe demonstrada por Arturo é assombrosa. Os *huaraches* se tornam para Arturo um símbolo da indisfarçável pobreza latina de Camilla – etnicidade que ele vai discriminar maldosamente: “*Esses huaraches – você tem de usá-los, Camilla? Tem de enfatizar o fato de que sempre foi e sempre será uma latina suja e*

129 “Saiu dançando, balançando a bandeja graciosamente, escolhendo o caminho através das mesas [...] A garota movia-se como uma dançarina, suas fortes pernas sedosas juntando pedaços de serragem [...] Agora ela voltava a dançar, deslizando de mesa em mesa com sua bandeja.”

130 “Eu agora exultava, estranhamente feliz. Sentia-me relaxado. O mundo estava cheio de pessoas tumultuosamente engraçadas. O barman magro olhou na minha direção e eu lhe dei uma piscada de olhos como um cumprimento de camarada. Ele balançou a cabeça em sinal de retribuição. Suspirei e recostei-me na cadeira, em paz com a vida.”

*sebenta?*” [p.44]. Em outro momento, Arturo também a critica por usar sapatos de salto alto (“*Você devia calçar o que seus pés foram feitos para calçar: huaraches*” [p.121]), acusando-a de ser uma “*imitação barata de uma americana*”. Vemos então que, insultando-a por demonstrar sua identidade étnica-nacional e insultando-a também quando ela disfarça essa mesma identidade, Arturo delinea seus preconceitos de classe com relação à garota.

Um importante trecho do romance, que parece passar quase despercebido pelo leitor, são dois parágrafos nos quais Arturo relata o que fez logo depois que humilhou Camilla da maneira descrita acima. Ele diz que saiu do *Columbia* e:

I don't remember what I did after I left her. Maybe I went up to Benny Cohen's room over the Grand Central Market. He had a wooden leg with a little door in it. Inside the door were marijuana cigarettes. He sold them for fifteen cents apiece. He also sold newspapers, the *Examiner* and the *Times*. He had a room piled high with copies of *The New Masses*. Maybe he saddened me as always with his grim horrible vision of the world tomorrow. Maybe he poked his stained fingers under my nose and cursed me for betraying the proletariat from which I came. Maybe, as always, he sent me trembling out of his room and down the dusty stairs to the fog-dimmed street, my fingers itching for the throat of an imperialist. Maybe, and maybe not; I don't remember.

But I remember that night in my room, the lights of the St Paul Hotel throwing red and green blobs across my bed as I lay and shuddered and dreamed of the anger of that girl, of the way she danced from table to table, and the black glance of her eyes. That I remember, even to forgetting I was poor and without an idea for a story. [p.37-38] <sup>131</sup>

---

131 “Não lembro o que fiz depois que a deixei. Talvez tenha ido para o quarto de Benny Cohen, perto do Grande Mercado Central. Ele tinha uma perna de pau com uma portinhola. Dentro dela guardava cigarros de maconha. Vendia por quinze centavos a unidade. Vendia também jornais, o *Examiner* e o *Times*. Tinha um quarto empilhado até o teto de exemplares de *The New Masses*. Talvez ele me tenha entristecido, como sempre, com sua sombria e horrível visão do mundo de amanhã. Talvez tenha erguido os dedos manchados debaixo do meu nariz e me amaldiçoado por trair o proletariado do qual eu vinha. Talvez, como sempre, tenha me mandado trêmulo para fora do seu quarto descendo as escadas empoeiradas até a rua embaçada pelo nevoeiro, meus dedos coçando para estrangular a garganta de um imperialista. Talvez sim, talvez não; não me lembro.

Mas lembro daquela noite no meu quarto, as luzes do Saint Paul Hotel lançando bolhas vermelhas e verdes através de minha cama enquanto, deitado, eu tremia e sonhava com a raiva daquela garota, ou com o jeito como ela dançava de mesa em mesa, e o brilho negro de seus olhos. Disto eu me lembro, até mesmo esquecendo que era pobre e não tinha nenhuma idéia para um conto.”

Arturo alega não se lembrar exatamente para onde foi depois que deixou o restaurante de Camilla, mas comenta que ele pode ter ido à casa dessa personagem chamada Benny Cohen (que não aparece nenhuma outra vez na narrativa). Mas ele insiste que não se lembra e que sua memória pode estar lhe traindo. Só o que ele diz se lembrar de fato é de pensar em Camilla deitado em sua cama à noite.

Ora, o leitor deve estar atento para essa artimanha deste narrador não-confiável: Arturo de fato foi à casa de Benny Cohen, que é um comunista (ele coleciona edições da *The New Masses*, a principal revista de esquerda nos anos 30) e que parece lhe mostrar as verdades que Arturo ignora sobre a luta de classes e sobre a sua própria posição de traidor de classe (“*Talvez ele me tenha entristecido, como sempre, com sua sombria e horrível visão do mundo de amanhã. Talvez tenha erguido os dedos manchados debaixo do meu nariz e me amaldiçoado por trair o proletariado do qual eu vinha*”, [p.37-8]). Ao repetir que esse encontro com Benny *talvez* tenha acontecido ou talvez não tenha, o narrador-protagonista parece diminuir a importância desse episódio, transformando-o em mera piada com a retórica comunista (“saí da casa dele querendo esganar um imperialista”) e esquivando-se de admitir ou entender seu próprio sentimento anti-proletário.

Na relação conturbada de Arturo e Camilla, há dois momentos em que Arturo derrama no chão as bebidas servidas por Camilla de propósito e um episódio no qual Camilla rasga em vários pedaços a revista com *The Little Dog Laughed* – portanto, ambos destroem o produto do trabalho um do outro. O relacionamento patológico entre essas duas personagens, como vimos, é repleto de humilhações e trocas de farpas deste tipo – as ofensas dela sendo bem menos recorrentes do que as dele. A impossibilidade de Arturo e Camilla atingirem um relacionamento harmonioso ao final do romance pode sugerir aspectos de um profundo conflito dentro da classe trabalhadora estadunidense.

Buscando traçar historicamente as razões para o enfraquecimento do poder da classe trabalhadora norte-americana no final do século XX e para a promessa não cumprida de uma revolução socialista nos EUA, Mike Davis afirma que a formação desta classe se deu, paradoxalmente, por meio de sucessivas derrotas e cisões internas:

The increasing proletarianization of the American social structure has not been matched by an equal tendency toward the homogenization of the working class as a cultural or political collectivity. Stratifications rooted in differential



positions in the social labor process have been reinforced by deep-seated ethnic, religious, racial, and sexual antagonisms within the working class. In different periods these divisions have fused together as definite intraclass hierarchies (for example, ‘native+skilled+Protestant’ versus ‘immigrant+unskilled+Catholic’) representing unequal access to employment, consumption, legal rights, and trade-union organization.<sup>132</sup>

Ao tratar Camilla com desprezo racista e enxergar na etnicidade dela um “Outro” irremediavelmente diferente do seu “Eu”, assim como o tratamento altamente misógino e redutor que ele reserva à garota, Arturo age de forma a perpetuar essa cisão intraclasses dos trabalhadores da qual Davis fala. O jovem escritor, praticante do trabalho mental, joga fora a possibilidade de criar uma aliança mais profunda com a trabalhadora braçal.

Talvez muito mais do que na Europa ocidental, nos Estados Unidos o capital pôde tirar ampla vantagem dessas divisões internas. Pensando nos imigrantes que compunham a força de trabalho nas fábricas americanas, o historiador Eric Rauchway afirma que

[...] a shop foreman could prevent unionization by deliberately hiring a workforce drawn from not only different but traditionally antagonistic populations: Catholics and Protestants, Japanese and Chinese, Germans and Poles, Irish and English, and so forth; the world’s bitter history presented many possibilities. Members of a multicultural workforce looked less likely to talk to one another, let alone organize and unite behind common interests.<sup>133</sup>

---

132 DAVIS, Mike. *Prisoners of the American Dream*. Londres: Verso, 1999, p.16. “A crescente proletarianização da estrutura social americana não foi acompanhada por uma mútua tendência a homogeneização da classe trabalhadora como coletividade cultural ou política. Estratificações enraizadas em diferentes posições do processo social de trabalho foram reforçadas por profundos antagonismos étnicos, religiosos, raciais e de gênero dentro da classe trabalhadora. Em diferentes períodos, essas divisões se fundiram em hierárquicas internas (por exemplo, “nativo+qualificado+protestante” versus “imigrante+não-qualificado+católico”) representando um acesso desigual a empregabilidade, consumo, direitos legais e organização sindical” (Tradução minha)

133 RAUCHWAY, Eric. “An Economic History of the United States 1900-1950”, in: Matthews, John T. (ed.). *A Companion to the Modern American Novel, 1900-1950*. New Jersey: Blackwell, 2009, p.4. “[...] um supervisor de fábrica podia evitar sindicalização contratando propositalmente uma força de trabalho oriunda de populações não apenas diferentes, mas antagonistas: católicos e protestantes, japoneses e chineses, alemães e poloneses, irlandeses e ingleses e assim por diante; a amarga história do mundo apresentava muitas possibilidades. Membros de uma força de trabalho multicultural pareciam ter menos chances de falar um com o outro, muito menos de se organizarem e se unirem por interesses em comum.” (tradução nossa)

E isso tudo, é claro, sem falar nas outras parcelas mais “antigas”, por assim dizer, da formação da classe trabalhadora estadunidense: as populações negras e as mulheres, essenciais ao capital – seja por serem usadas como a reserva de força de trabalho mais barata do mercado quando outros imigrantes não estão disponíveis ou por efetuarem o chamado “trabalho reprodutivo” (o cuidado com o espaço doméstico, a criação de filhos, etc). Mulheres e negros também são historicamente os primeiros a serem descartados e substituídos por aparatos tecnológicos quando estes surgem no cotidiano do trabalho e da vida social.<sup>134</sup> Instigados pelo capital, trabalhadores americanos foram constantemente incentivados a não se “rebaixar” ao nível dessas duas categorias.

É verdade que entre a década de 30 e o início da década de 40 os Estados Unidos viram uma onda crescente de solidariedade e assistência mútua entre membros e instituições da sua classe trabalhadora. Onde e como esta solidariedade foi desempenhada variava bastante (organização no ambiente de trabalho, greves da indústria ou do campo, *sit-ins*, atos contra despejo domiciliar, associações de vizinhança, com ou sem a participação efetiva do *CPUSA* ou do *CIO*<sup>135</sup>, etc), mas é inegável que esta época tornou-se, na história dos EUA, uma das maiores demonstrações – senão a maior delas – do poder de resistência e de transformação progressista vindo dos “de baixo”. No entanto, é importante não perdermos de vista o fato de que, dentro dessa mesma época, também começa a operar um processo de salvamento e renovação do capitalismo norte-americano que, ao mesmo tempo que concedia ganhos milimetricamente calculados para alguns setores de trabalhadores e “ajudava pessoas o suficiente para criar uma atmosfera de progresso e melhoria, para restaurar a fé no sistema”, também excluía a maioria esmagadora deles. A chamada “era do *New Deal*”, de certa forma, manteve as estruturas básicas do capitalismo intacto e os donos do poder nos seus devidos lugares.<sup>136</sup>

Para estes donos do poder – isto é, a classe dominante americana – era primordial que os valores e gestos de solidariedade e união da classe trabalhadora fossem minados durante os anos 1930. Uma prática sempre recorrente na luta de classes:

---

134 ARONOWITZ, Stanley. *False Promises*. Durham: Duke University Press, 1992, p.199-211

135 *Communist Party of the United States of America*, o maior partido de esquerda da época; *Congress of Industrial Organizations*, importante federação que agrupava sindicatos de todo o país, constantemente pró-Roosevelt.

136 Sobre episódios dessa onda de solidariedade e sobre a preservação do sistema capitalista, cf. ZINN, Howard. *A People's History of the United States, 1492-Present*. New York: Routledge, 2003, em especial o capítulo “*Self-Help in Hard Times*”, p.377-406. A citação nesse parágrafo vêm exatamente deste capítulo, p.403 (tradução minha).

A solidariedade é algo muito perigoso. Do ponto de vista dos senhores da humanidade, você só deve cuidar de si mesmo e não dos outros. [...] [A empatia] é um traço fundamental da personalidade humana, mas, para os nossos senhores, isso tem que ser extirpado de nossas cabeças. Você tem que se preocupar apenas com si mesmo e seguir a máxima vil – “não se importar com os outros” –, atitude normal para os ricos e poderosos, mas devastadora para todo o restante da humanidade.<sup>137</sup>

Como minar essa solidariedade? O uso da coerção pela força, é claro, sempre foi a estratégia utilizada intermitentemente pelas classes dominantes estadunidenses. Mas a cooptação mais “psicológica” e “cultural” também sempre teve sua utilidade – e a era do *New Deal* talvez represente um momento de virada na história do Trabalho, no qual a estratégia da cooptação torna-se a prática dominante em grande parte do século XX. Quando indústrias e empresas americanas passam a conceder salários mais altos e benefícios para uma porção seleta de trabalhadores qualificados (os *skilled workers*) – em grande parte homens, brancos e de ascendência norte-europeia – elas também conseguem a cooptação destes, fazendo com que eles não se sintam parte dos estratos de trabalhadores não-qualificados (*unskilled workers*) – compostos por imigrantes do sul e leste europeus, mexicanos, negros, asiáticos e mulheres. Junto com os salários maiores e as bonificações, as corporações também instilam nesses trabalhadores qualificados o orgulho de possuir uma casa própria e outros bens de consumo, além do sentimento de patriotismo estadunidense, incentivando-lhes assim uma posição confortável de pequena classe média.<sup>138</sup>

A hierarquização paulatina desses trabalhadores pelo salário e pelo consumo parece ir ao encontro daquilo que o marxismo convencionalmente chamou de “aristocracia operária” – que é, de maneira abrangente e simples, nas palavras de Eric Hobsbawm, um conceito que “parece ter sido usado pelo menos desde a metade do século dezenove para descrever certos estratos distintos e superiores da classe trabalhadora”. Marx e Engels primeiro utilizaram o conceito para falar sobre divisões

---

137 CHOMSKY, Noam. *Réquiem para o Sonho Americano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019, p.81.

138 Cf. DAVIS, Mike, op. cit., p.42-43, BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e Capital Monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.133 e SOARES, Marcos. “O Projeto Inacabado de Cidadão Kane” In: \_\_\_\_\_. & CEVASCO, Maria Elisa (Org.). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008, p.207-208, nota 54.

dentro do movimento cartista na Inglaterra, enquanto Lênin apontava, em escritos durante a Primeira Guerra, que “certos estratos da classe trabalhadora (a burocracia no movimento dos trabalhadores e a aristocracia operária), assim como simpatizantes pequeno-burgueses” serviam como apoio para tendências oportunistas e reformistas que prejudicariam a prática revolucionária.<sup>139</sup> E embora este conceito de “aristocracia operária” não seja unanimidade entre os estudiosos do marxismo e alguns até refutem sua importância ou funcionalidade, ele vai ao encontro daquela impressão cultural que às vezes temos da classe trabalhadora estadunidense: a impressão de que esta classe, segundo Mike Davis, “tem sido cada vez mais integrada ao capitalismo americano por meio de suas *negatividades* de estratificação interna, consumo privado e desorganização perante as burocracias políticas e sindicais”<sup>140</sup>.

Outro fenômeno do mundo do trabalho parece complementar ainda mais esse quadro de divisões entre os trabalhadores: com a crescente urbanização do país, o advento da “administração científica” do taylorismo nas fábricas e a expansão dos setores da economia ligados aos serviços e à *cultura*, já se percebia, no final dos anos 1930, os arranjos burocráticos, as intrincadas hierarquizações de postos de trabalho e a proliferação de novos cargos ligados aos ramos de gerência e de organização que marcariam o país nas décadas seguintes, principalmente após a Segunda Guerra. Cada vez mais mental e entrancheado num escritório, o trabalhador “técnico-especialista-gerencial” é também um trabalhador alienado e explorado dentro do capitalismo, como todos os outros, mas seu prestígio social e *status* – expresso nas roupas de passeio que ele usa para trabalhar, ao contrário dos macacões surrados do operário fabril – são vistos como distinções de superioridade de quem habita a classe média.

São justamente essas roupas de *colarinho branco*, ostentadas por esse volumoso exército de vendedores, gerentes, publicitários, supervisores, designers, burocratas, trabalhadores da cultura e muitos outros, que dão o título da obra sociológica que melhor mapeou esse segmento social mediano da vida americana: publicado em 1951, *White Collar: The American Middle Classes*, de C. Wright Mills, detalha a história, os gostos, o estilo de vida e as alianças sociopolíticas desse grupo de trabalhadores, incluindo neles também o “intelectual” (e, por extensão, o escritor).<sup>141</sup> Sobre esta figura, num capítulo

139 Citações de Hobsbawm e Lênin *apud* BOTTOMORE, Tom. “Labour Aristocracy” in BOTTOMORE, Tom (ed.) *A Dictionary of Marxist Thought 2nd edition*. Oxford: Blackwell, 1991, p.296 (tradução nossa)

140 DAVIS, Mike, *op. cit.*, p.8

141 Cf. MILLS, C. Wright. *A Nova Classe Média (White Collar)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

jocosamente intitulado *Brains, inc.*, Mills já aponta para a cooptação e o rebaixamento do “intelectual livre” que deve atuar como “empregado especializado” dentro das linhas desenhadas pelos donos do poder (sejam estes os governos ou as corporações privadas):

As novas burocracias do governo e das empresas, dos partidos e das associações voluntárias, tornaram-se os principais empregadores de intelectuais e os maiores consumidores de seu trabalho. Essa demanda de *intelligentsia* técnica e ideológica tornou-se tão grande em todos os setores que é possível falar-se do surgimento de um novo sistema de patrocínio, complexo e algumas vezes indireto. A vida cultural e material dos intelectuais é dominada não só pelo *New Deal*, Hollywood e as empresas do grupo Luce [os jornais e revistas do magnata Henry Luce, como a *Time* e a *Life*], como também por empresas dos mais diversos tipos, e por esse curioso conjunto de instituições agrupadas em torno do estalinismo.<sup>142</sup>

Como todos sabemos, a iconografia deste trabalhador especializado de colarinho branco, em frente a sua casa padronizada no subúrbio junto com sua família nuclear, transformou-se numa das imagens típicas do “estilo de vida americano” no pós-guerra

[...] quando a classe média ascendente e em expansão proclamou seu direito aos subúrbios e demonstrou enfaticamente seu direito à propriedade ao desenhar uma paisagem ideada para marcar os limites de cada propriedade: o quintal nitidamente encerrado por uma cerca ou muro, a entrada indicada por um caminho ornado de arbustos, os limites com os vizinhos delineados precisamente com a lâmina de cortar grama, a natureza reinventada para incorporar a planta e a escritura.<sup>143</sup>

Fenômeno intrinsecamente ligado ao ideal de *status* desses colarinhos brancos, a ida em massa para os subúrbios para estabelecer família e propriedade por lá foi uma tentativa de afastar-se das áreas mais pobres e degradadas dos antigos centros das cidades (onde viviam, é claro, milhares de imigrantes pobres). Esta dinâmica demográfica, alcunhada de *white flight*, que ganharia força no pós-guerra, já está

---

142 MILLS, idem, p.168

143 WILLIS, Susan. *Cotidiano: para começo de conversa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p.197

sutilmente anunciada em *Ask the Dust*<sup>144</sup>, quase no final do romance: Arturo, após receber um polpudo cheque pelo seu primeiro romance, resolve alugar uma propriedade de dois andares, longe de Bunker Hill e de frente para praia. Para lá ele leva Camilla – tentando dissuadi-la do vício em maconha –, um cachorrinho adotado e sua máquina de escrever para trabalhar num próximo projeto. Cria-se assim uma espécie de reprodução do idílio familiar de classe média. O detalhe da cor *branca* da cerca e da areia do quintal aponta para as nuances de privilégio racial desse estilo de vida:

It took me two hours, running in and out of real estate offices and inspecting houses, to find the place we wanted. [...] The house I liked was a twin-gabled place, with a white picket fence around it, not fifty yards from the shore. The backyard was a bed of white sand. It was well furnished, full of bright curtains and water-colors. I liked it best because of that one room upstairs. It faced the sea. I could put my typewriter at the window, and I could work. Ah man, I could do a lot of work at that window. [p.159]<sup>145</sup>

Avançando mais um pouco, talvez uma das melhores cenas do romance – que tem o poder de condensar essas complexas marcações do mundo do trabalho que comentamos até aqui – seja a visita que Camilla e Arturo fazem ao barraco de adobe de Sammy, a beira do Mojave, no capítulo dezesseis. É tarde da noite e Sammy ordena que Camilla acenda o fogo e faça-lhes café:

“You,” Sammy said to her. “Go get some wood, you.”  
 “I’ll go,” I said.  
 “Let her go,” he said. “She knows where it is.”

---

144 Fante parece avizinhar-se mais deste tema da vida de classe média suburbana – sobre a qual escreveram vastamente John Cheever e John Updike, por exemplo – em escritos posteriores a *Dust*: o romance *Full of Life* (1952) e a novela *My Dog Stupid* (escrito no final dos anos 1960 e publicado postumamente em 1986 em *West of Rome*) registram a vida de protagonistas masculinos lidando com os prazeres e as dores da unidade familiar bem assentada numa casa espaçosa e inegavelmente mais afluyente do que, por exemplo, a pobre família Bandini de *Wait until Spring*.

145 “Levei duas horas entrando e saindo de escritórios de agências imobiliárias e inspecionando casas, para encontrar o lugar que queríamos. [...] A casa de que gostei tinha duas cumeeiras geminadas, com uma cerca de madeira branca ao seu redor, e ficava a menos de cinqüenta metros da praia. O quintal era um canteiro de areia branca. Era bem mobiliada, cheia de cortinas de cores vivas e de aquarelas. Gostava ainda mais dela por causa daquele quarto no andar de cima. Dava para o mar. Podia colocar minha máquina de escrever diante da janela e podia trabalhar. Ah, rapaz, eu podia trabalhar muito diante daquela janela.”

I watched her slink out the door. In a while she came back, her arms loaded. She dumped the sticks into a box beside the stove, and without speaking she fed the flames, a stick at a time. Sammy sat on a box across the room, pulling on his socks. He talked incessantly about his stories, a continuous flow of chatter. Camilla stood dismally beside the stove.

“You,” he said. “Make some coffee.”

She did as she was told, serving us coffee out of tin cups. Sammy, fresh from sleep, was full of enthusiasm and curiosity. We sat at the fire, and I was tired and sleepy, and the hot fire toyed with my heavy lids. Behind us and all around us, Camilla worked. She swept the place out, made up the bed, washed dishes, hung up stray garments and kept up an incessant activity. The more Sammy talked, the more cordial and personal he became. He was interested in the financial side of writing more than in writing itself. How much did this magazine pay, and how much did that one pay, and he was convinced that only by favoritism were stories sold. You had to have a cousin or a brother or somebody like that in an editor’s office before they took one of your stories. It was useless to try to dissuade him, and I didn’t try, because I knew that his kind of rationalizing was necessary in view of his sheer inability to write well.

Camilla cooked breakfast for us, and we ate from plates on our laps. The fare was fried corn meal and bacon and eggs. Sammy ate with the peculiar robustness of unhealthy people. After the meal, Camilla gathered the tin plates and washed them. Then she had her own breakfast, seated in a far corner, quiet except for the sound of her fork against the tin plate. All that long morning Sammy talked. Sammy really didn’t need any advice about writing. Vaguely through the fog of semi-slumber I heard him telling me how it should and shouldn’t be done. But I was so tired. I begged to be excused. He led me outside to an arbor of palm branches. Now the air was warm and the sun was high. I lay in the hammock and fell asleep, and the last thing I remember was the sight of Camilla bent over a wash tub filled with dark water and several pairs of underwear and overalls. [p.138-9]<sup>146</sup>

---

146 “- Você aí - disse Sammy. - Vá buscar um pouco de lenha.

- Eu vou - falei.

- Deixe que ela vá - disse ele. - Ela sabe onde está.

Eu a vi deslizar porta afora. Pouco depois, voltava, os braços cheios. Descarregou os gravetos numa caixa ao lado do fogão e, sem falar, alimentou as chamas, um graveto de cada vez. Sammy estava sentado numa caixa do outro lado do quarto, colocando as meias. Falava sem parar sobre suas histórias, um fluxo contínuo de tagarelice. Camilla ficou de pé acobrinhada ao lado do fogão.

- Você aí - disse ele. - Faça um café.

Fez o que ele mandou, servindo-nos café em canecas de lata. Sammy, revigorado pelo sono, estava cheio de entusiasmo e curiosidade. Ficamos sentados perto do fogão, eu estava cansado e sonolento e o fogo quente brincava com minhas pálpebras pesadas. Atrás de nós e à nossa volta, Camilla trabalhava. Varreu o lugar, fez a cama, lavou os pratos, pendurou as roupas jogadas por ali e manteve uma atividade

Note-se que a cena em questão captura os dois homens praticantes do mesmo ofício: a escrita. De um lado, Sammy, que representa um *trabalhador não-qualificado* e amador (um escritor de histórias *western pulp*); do outro lado, Arturo Bandini (escritor de “grande arte”) que, diante de Sammy, porta-se como o *trabalhador qualificado* e profissional, conhecedor do *métier* literário, de sua estrutura e dos seus produtos. Se lermos bem a cena, podemos ouvir o tom de superioridade que Arturo adota ao narrar esse encontro com Sammy (“*I begged to be excused*”, ele diz usando um vocabulário polido), dando a entender que é só ele quem entende do trabalho literário.

Sammy parece matraquear incessantemente sobre suas próprias histórias, perguntar sobre os pagamentos das revistas literárias e duvidar da seriedade editorial dessas últimas (elas seriam regidas por nepotismo ou favoritismo, segundo ele). Na perspectiva de Arturo, tudo isso que Sammy pensa é bobagem típica de quem *não é profissional*: ele não passa de um interesseiro que só se importa com o “lado financeiro dos livros” (por oposição a ele mesmo, o “grande” Arturo Bandini, que entende que a literatura é uma questão muito mais profunda do que o dinheiro – como se ele mesmo não estivesse interessado nisso também!), além de ser alguém que não entende nada do sistema meritocrático das editoras. Bandini não quer nem perder tempo discutindo com Sammy e se sente entediado só de ouvir este escritor amador falar, pois “*este tipo de racionalização [de Sammy] era necessário diante da sua mera incapacidade de escrever bem*”.

Como contraponto irônico ao tom de superioridade de Arturo, nós leitores devemos ter em mente que muito pouco separa objetivamente o trabalhador qualificado

---

incessante. Quanto mais falava, mais Sammy se tornava cordial e pessoal. Estava mais interessado no lado financeiro dos livros do que propriamente nos livros. Quanto esta revista pagava e quanto pagava aquela outra, e estava convencido de que só por favoritismo os contos eram vendidos. Você precisava ter um primo ou um irmão ou alguém assim no escritório de um editor para que aceitassem um de seus contos. Era inútil tentar dissuadi-lo e não tentei, porque sabia que este tipo de racionalização era necessário diante da sua mera incapacidade de escrever bem.

Camilla preparou o café da manhã para nós e comemos com os pratos no colo. A comida era farinha de milho frita com bacon e ovos. Sammy comeu com a robustez peculiar das pessoas doentes. Depois da refeição, Camilla recolheu os pratos de lata e os lavou. Comeu então sua própria refeição, sentada num canto afastado, quieta, exceto pelo som do seu garfo no prato de lata. Toda aquela longa manhã Sammy falou. Sammy realmente não precisava de nenhum conselho sobre como escrever. Vagamente, através da névoa do meu sono, eu o ouvi dizendo-me como se devia e como não se devia fazer. Mas estava tão cansado. Implorei para que me dispensasse. Levou-me do lado de fora para um caramanchão de galhos de palmeira. Agora o ar estava quente e o sol alto. Deitei-me na rede e adormeci, e a última coisa de que me lembro foi a visão de Camilla debruçada sobre um tanque cheio de água suja e um monte de roupas de baixo e macacões.”



do não-qualificado até esse ponto do romance – Sammy não tem nenhuma história publicada e Arturo tem apenas duas.

Ainda nessa mesma cena, está figurada também a base social para que estes dois trabalhadores – o especialista e o desqualificado – possam estar ali sentados e conversando sobre seus respectivos ofícios produtivos: o trabalho doméstico de Camilla na casa de Sammy é explicitado neste trecho em questão, rodeando toda a interação entre os dois escritores. O olhar do narrador-protagonista acompanha – sem dizer uma palavra de discordância – a moça limpar, cozinhar e organizar toda a casa de Sammy, em meio a ordens deste último. Duas inferências parecem ficar subentendidas a partir desse trecho: a primeira inferência é que Camilla deve fazer esse trabalho para Sammy com alguma constância (ela sabe onde está a lenha para acender o fogo e parece cumprir todos os afazeres como rotina); a segunda inferência é que o asseio e a própria sobrevivência deste escritor relaxado e tuberculoso parece depender do trabalho dela.

De certa forma, dentro do capitalismo, o trabalho feminino reprodutivo e não-remunerado – efetuado por um exército de esposas, namoradas, filhas, irmãs, etc – é um importante trabalho “invisível” sob o qual o funcionamento das relações de trabalho produtivas e alienadas, no sentido marxista, estão asseguradas em grande medida. O grande triunfo do capitalismo ao longo da história foi, segundo Silvia Federici, naturalizar o trabalho doméstico como uma tarefa essencialmente feminina (como se toda mulher tivesse nascido para isso) a tal ponto que este não seja enxergado exatamente como um “trabalho”, mas sim como um “ato de amor” da mulher ao seu homem. Dessa forma, portanto, o capital foi disciplinando tanto a mulher que limpa, cozinha e gera filhos para que o sistema continue operando, quanto o homem trabalhador (especializado ou não) que vai para casa à noite, após o trabalho, para se recompor dos baques a que ele é submetido em seu emprego.<sup>147</sup> Mesmo com o desprezo machista de Sammy, Camilla diz a Arturo, num parágrafo posterior a essa cena, que não se sente cansada depois de toda a arrumação na casa imunda de Sammy. Ela diz *sorrindo* que fora “divertido” limpar tudo aquilo – o rosto dela, no entanto, a contradiz, pois este “era um manuscrito de miséria e exaustão” [p.139] sem um minuto sequer de repouso. Arturo e a garota deixam o deserto, pois está amanhecendo e Camilla precisa ir para o seu *outro trabalho* no restaurante.

---

147 Cf. FEDERICI, Silvia. “Salários contra o trabalho doméstico”, in *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019, p.40-54

Ao enquadrar esta cena no barraco de Sammy desta maneira – de modo a dar a ver ao leitor as clivagens e contradições sociais das personagens envolvidas nela –, o autor implícito organiza um pequeno *triunfo de realismo* que delinea literariamente a estrutura de conflitos e rixas<sup>148</sup> que pulsa no romance e que também organiza, no mundo real, a vida e o trabalho daqueles que estão na parte de baixo da sociedade estadunidense.

O olhar de Arturo para seus companheiros de classe – pobres marginalizados como ele é durante boa parte do romance – é o olhar de inveja e desdém, típico da ética comercial burguesa que incita a competição entre indivíduos como regra para atingir o sucesso pessoal. Isto fica aparente quando Arturo assiste a uma apresentação de *strip-tease*:

Then Lola Linton came on, slithering like a satin snake amid the tumult of whistling and pounding feet, Lola Linton lascivious, slithering and looting my body, and when she was through, my teeth ached from my clamped jaws and I hated the dirty lowbrow swine around me, shouting their share of a sick joy that belonged to me. [p.21]<sup>149</sup>

Arturo entende que os “porcos imundos” (isto é, outros indivíduos pobres como ele próprio) que também estão ali assistindo ao show não deveriam estar cobiçando a *sua* mercadoria sexual. O narrador deixa subentendido ao narratário que ele, Arturo Bandini, é superior a esses outros indivíduos pobres e, portanto, mais digno de ter acesso a essa mercadoria. Arturo não se identifica com eles. Sobre este mesmo trecho do espetáculo de *strip-tease*, Suzanne Roszak afirma que

---

148 Uso a palavra “rixas” propositalmente, pois este é o termo utilizado por Edu Otsuka ao fazer uma leitura do clássico romance brasileiro *Memórias de um Sargento de Milícias*. Uma vez guardadas, é claro, todas as diferenças entre o contexto oitocentista brasileiro e o norte-americano do século XX, penso que os achados de Otsuka sobre a temática e a figuração da violência social, do revanchismo, da briga e do mal-dizer entre as personagens pobres de Manuel Antônio de Almeida podem assemelhar-se um pouco as rixas tematizadas e figuradas em *Dust*. Em ambos os romances, a luta de pobres contra pobres tem por base uma realidade sócio-histórica perversa na qual a busca pelo trabalho e pelo ganho, para não sucumbir diante de um sistema que não tem lugar para todos, torna-se uma questão de vida ou morte individual. Cf. OTSUKA, Edu Teruki. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”. Revista do IEB, fev. 2007, n. 44, p.105-124.

149 “Então Lola Linton surgiu, coleante como uma cobra de cetim entre o tumulto de pés que sibilam e batem, Lola Linton lasciva, coleando e saqueando meu corpo, e quando ela terminou, meus dentes doíam em meus maxilares cerrados e detestei os porcos sujos e ignorantes ao meu redor, gritando a sua parcela de uma alegria mórbida que me pertencia.”

[...] not only does Bandini aspire to join the ranks of the wealthy, but he actively rejects possibilities for human connection and solidarity within the class in which he finds himself, seeing only competition where he might instead forge an alliance. [...] This emotional response suggests how deeply Bandini has internalized elitist messages about the repulsiveness of the poor, despite being poor himself. Because the same vocabulary of hatred also surfaces when Bandini responds to other diasporic communities, as in his response to the “Greaser” in the Plaza, we can also see a potent link here between his denial of his class identity and his ethnic identity.<sup>150</sup>

Ligando os hábitos de consumo da nova classe média *white collar* ascendente – o consumo provendo-lhes *status* e prestígio – com a contraditória posição de classe que ela ocupa, o crítico cultural Stuart Ewen vai na mesma direção do que afirmamos sobre Arturo. Ewen diz que

O uso de supérfluos em grande estilo que passou a caracterizar a existência da nova classe média mais se assemelhava a um benefício social simbólico, um *salário cultural*, que permitia aos seus beneficiados identificar-se com os interesses das classes superiores enquanto sua relação com o poder era mais parecida com a das classes trabalhadoras. Na sua identificação simbólica com o poder, essa classe média desempenhou e continua a desempenhar uma função política que causa divisão entre as pessoas que de outro modo poderiam identificar-se umas com as outras.<sup>151</sup>

A cegueira de Arturo com relação à sua própria condição proletária faz com que ele não compreenda profundamente gestos de solidariedade de classe, como quando o verdureiro japonês do bairro lhe dá algumas frutas de graça:

Down at the Japanese market he saw me coming, that bullet-faced smiling Japanese, and he reached for a paper sack. A generous man, he gave me fifteen,

---

150 ROSZAK, op. cit., p.198. “Bandini não almeja apenas juntar-se as fileiras dos ricos, mas ele também rejeita com veemência as possibilidades de conexão humana e solidariedade no interior da classe em que ele mesmo se encontra, vendo apenas competição onde, ao invés, ele poderia forjar uma aliança. [...] Essa reação sugere o quão profundamente Bandini internalizou mensagens elitistas de aversão aos pobres, apesar de ele mesmo ser pobre. Uma vez que o mesmo vocabulário de ódio também vem à tona quando Bandini reage a outras comunidades diaspóricas, como no caso de sua reação do ‘sebento’ na Plaza, nós podemos ver uma forte ligação entre sua negação de identidade de classe e sua negação de identidade étnica.” (Tradução nossa)

151 EWEN, Stuart. *apud* WILLIS, Susan. op.cit., p.211.

sometimes twenty for a nickel. "You like banana?" Sure, so he gave me a couple of bananas. A pleasant innovation, orange juice and bananas. "You like apple?" Sure, so he gave me some apples. Here was something new: oranges and apples. "You like peaches?" Indeed, and I carried the brown sack back to my room. An interesting innovation, peaches and oranges. [p.27]<sup>152</sup>

Embora Arturo considere o vendedor como um "homem generoso", ele não vai além dessa constatação – nenhum pensamento sobre uma possível ligação comunitária de solidariedade suprarracial nasce em Arturo. Pelo contrário, ele apenas destaca os traços faciais típicos do verdureiro japonês, chama atenção para o seu repetitivo *broken English* ("you like banana?", "you like apple?", "you like peaches?") e ironiza sarcasticamente as combinações de frutas que recebe ("an interesting innovation"), aparentemente sem agradecer por elas. Outros gestos de solidariedade (como Hellfrick ajudando a distrair o leiteiro para que Arturo pegue o leite – "estou fazendo isso por você, garoto", ele diz – e Camilla oferecendo-lhe uma cerveja gratuita) são igualmente dispensados por Arturo.

### Personagem representativa e realismo literário

Tudo considerado, é possível afirmar, salvo engano, que *Ask the Dust* tem essa intrigante capacidade de figurar a História – assim mesmo, com letra maiúscula – sem explicitar no texto datas ou episódios históricos (a palavra "Depressão" aparece no romance, de passagem, uma única vez<sup>153</sup>), nem grandes personagens políticas da época (há apenas a menção breve, mas relevante, a Hitler). Algo do tipo parece acontecer também, por exemplo, nas obras de escritores tão díspares como Jane Austen e Franz Kafka, nas quais o leitor pode notar as correntes da história em ação, mesmo que nenhuma palavra seja dita explicitamente em suas obras sobre o período Regencial na Grã-Bretanha (no caso de Austen) ou a Primeira Guerra no Império Austro-Húngaro (no caso de Kafka). Profundamente histórico, porém sem cair no documental, este romance

---

152 "No mercado japonês, ele me via chegando, aquele japonês sorridente com rosto de lua, e pegava um saco de papel. Um homem generoso, me dava às vezes quinze, às vezes vinte por um níquel. -Gosta de banana? Claro, e então me dava duas bananas. Uma agradável inovação, suco de laranja e bananas.- Gosta de maçã? Claro, e então me dava umas maçãs. Aqui havia algo novo: laranjas e maçãs. -Gosta de pêssegos? Com certeza, e eu voltava com o saco pardo para o meu quarto. Uma inovação interessante, pêssegos e laranjas."

153 O vocábulo surge quando, imaginando o que teria levado uma garota do *Midwest* a se prostituir, Arturo fantasia que a família dela "owned a lot of property, then the depression came" [p.76].

de Fante consegue a proeza de expor ao leitor a relação entre o sentido da vida e do destino de seu personagem principal e o processo social que o perpassa.

Penso não estar exagerando ao ver em Arturo Bandini aquela “personagem representativa” (ou “típica”) de que fala Georg Lukács. É nesta personagem representativa em que correm e se agudizam as forças motrizes da História. Segundo o crítico marxista:

É indispensável, em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda parte, com a realidade social e com seus grandes problemas. Quanto mais profundamente estas relações forem percebidas, quanto mais múltiplas forem as ligações evidenciadas, tão mais importante se tornará a obra de arte, pois então ela se aproximará mais da verdadeira riqueza da vida, daquela “astúcia” do processo real da qual tão frequentemente fala Lênin. [...] A aptidão dos personagens artísticos a expressar a sua própria concepção do mundo constitui um elemento importante e necessário da reprodução artística da realidade.<sup>154</sup>

O pensar, o falar e o agir de Arturo – isoladamente ou em contato com outras personagens – exprimem suas ligações com o contexto sócio-histórico no qual ele está inserido. Falando sobre Walter Scott – o mestre de sua concepção literária de “realismo” –, o crítico húngaro faz um ponto válido para pensarmos também no protagonista fanteano:

[...] Para ele [Walter Scott ou, no nosso caso, John Fante], a caracterização histórica do espaço e do tempo, o “aqui e agora” histórico, é algo muito mais profundo [do que mero registro documental ou pictórico]. Significa o coincidir e o entrelaçar-se – condicionados por uma crise histórica – das crises que se abatem sobre o destino pessoal de uma série de homens. Justamente por isso, a forma de figuração da crise histórica [...], a fratura da nação em partidos beligerantes sempre se mostra nas mais íntimas relações humanas.<sup>155</sup>

Se entendermos a palavra “beligerante” usada por Lukács acima menos no sentido de “guerra formal” (com soldados e armas, um país contra o outro, como aparece

154 LUKÁCS, Georg. “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”. In: *Marxismo e Teoria da Literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.167

155 LUKÁCS, Georg. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2001, p.58

em *Waverley*, de Scott) e mais no sentido de “conflito social” (em outras palavras, *luta de classes*), podemos então concluir que, a luz da análise que temos feito até agora, as contradições históricas que vão formando e deformando a classe trabalhadora norte-americana (incluindo aí o trabalhador cultural) durante a primeira metade do século XX são encarnadas na figura de Arturo Bandini, esta intrincada personagem que é posicionada nos entrecruzamentos da crise e da renovação do capitalismo no país.

Ao mapear esses encruzamentos e suas nuances de classe, raça e gênero – a santíssima trindade contemporânea, segundo Terry Eagleton – de maneira dinâmica na narrativa, *Ask the Dust* inclina-se para o “grande realismo” lukácsiano com tendência a apresentação da *totalidade* da vida social. À maneira da crítica literária de Lukács, podemos entender “totalidade” como aquilo

[...] which signifies not just the wholeness of an entity or a process, or the sum total of the “factors” by which it is constituted, but the dynamic interconnections, both temporal and structural, among its component parts. To “think totality” is actively to seek out such interconnections. In Marxist literary criticism, for instance, the realism of a literary work is seen as residing less in its evocation of historically accurate surface details than in its penetration to the fundamental contradictions informing the society that is being represented.<sup>156</sup>

A partir de seus escritos dos anos 1930, Lukács deu o nome de “realismo” à esta admirável capacidade – que apenas a boa ficção literária possui, de acordo com ele – de abarcar a complexa e viva completude da vida social em um determinado momento da história e em um determinado lugar. Para este crítico marxista, a escrita de um grande romance realista seria um feito artístico extraordinário num mundo capitalista em expansão “em que o geral e o particular, o conceitual e o sensual, o social e o individual estão cada vez mais dissociados pelas alienações do capitalismo” e o romancista que conseguisse atingir a reunião dialética dessas cisões estaria assim criando um objeto

---

156 FOLEY, Barbara. *Marxist Literary Criticism Today*. London: Pluto Press, 2019 [cap.1, edição kindle]. “[...] que significa não apenas a integridade de uma entidade ou processo, ou a soma total dos ‘fatores’ pelos quais essa entidade ou processo é constituído, mas as interconexões dinâmicas, tanto temporais quanto estruturais, entre suas partes-componentes. ‘Pensar a totalidade’ é buscar ativamente essas interconexões. Na crítica literária marxista, por exemplo, o realismo de uma obra literária é visto como residindo menos em sua evocação de detalhes superficiais historicamente precisos e mais em sua penetração nas contradições fundamentais que informam a sociedade que está sendo representada.” (tradução nossa)

artístico que “combate a alienação e a fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da integridade humana”.<sup>157</sup> E apesar de todas as críticas e ressalvas ao modelo lukácsiano de realismo feitas por outros grandes críticos materialistas, como Brecht e Benjamin – críticas em grande parte justas, diga-se de passagem, mas que não cabem ser comentadas no escopo deste trabalho<sup>158</sup> –, é inegável que os trabalhos de Georg Lukács tem sua relevância para a pedagogia marxista da análise literária, pelo menos no que tange à forma romance mais tradicional.

Ao fazermos uma análise que combina dialeticamente a literatura e a sociedade, o leitor desse tipo de crítica literária pode se perguntar: estaria John Fante ciente, no processo de escrita de *Dust*, que este seu romance tão curto está abordando todos esses elementos históricos complexos que o crítico julga ver na obra? Estaria John Fante ciente de que criou um narrador não-confiável? Não parece ser estranho que alguém tão abertamente apolítico – como Fante mesmo admitia ser<sup>159</sup> – tenha produzido um romance com tantos temas e implicações (racismo, a posição do intelectual na sociedade de classes, a alienação do trabalho, relações de gênero injustas, segregação urbana, etc) que são, num sentido amplo, explicitamente políticos?

A resposta para esses questionamentos pode vir, mais uma vez, de Lukács e da melhor tradição marxista. Ainda há pouco usamos acima a expressão “triunfo do realismo” para falarmos sobre a configuração dos conflitos intraclasse trabalhadora na cena em que Arturo e Camilla visitam Sammy. A expressão, na verdade, é de Friedrich Engels, que a usou numa carta a romancista inglesa Margaret Harkness em 1888, ao falar sobre como a obra ficcional de Balzac tem um alcance estético bastante positivo, não obstante as posições e opiniões politicamente conservadoras e monarquistas do seu autor. Segundo Engels, por exemplo, quando Balzac escrevia sobre os decadentes aristocratas franceses com quem ele de fato simpatizava na vida real, o romancista o fazia com escárnio e sátira. Lukács resgata essa correspondência de Engels e explica

157 EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.56-57

158 Sobre o fecundo debate entre Lukács e outros marxistas ocidentais, como Brecht e Benjamin, cf. FREDERICO, Celso. *A Arte no Mundo dos Homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

159 Em carta a seu editor Pascal Covici, por exemplo, Fante comenta sobre a Segunda Guerra Mundial em curso dizendo que, se depender dele, “eles [todos os envolvidos na guerra] podem despedaçar essa civilização superestimada, eles podem ficar com seu fascismo e nazismo e bolchevismo e democracia. Eu estarei batendo à máquina com uma mão, e tampando meu nariz com os dedos da outra. Vai ser mais lento, menos conveniente, mas de qualquer jeito a escrita será ótima.” Cf. FANTE, John. Letter to Pascal Covici, Jun 3, 1940. In: \_\_\_\_\_ *Selected Letters 1932-1982*. Org. COONEY, Seamus. New York: Harper Collins, 2002 [edição kindle] (tradução nossa).

que, no campo artístico, as determinações históricas objetivas de um dado processo social podem se impor sobre as opiniões e visões particulares de um autor empírico (chegando até mesmo a contradizê-las), se este autor estiver disposto à ir fundo com sua obra na representação da realidade que o cerca. Na obra artística, as verdades da realidade social portanto “triumfariam” sobre a visão ideológica do próprio artista-pessoa-empírica. Quando esse triunfo do realismo é levado a cabo na obra de Balzac, Lukács jocosamente pergunta-se:

Terá ocorrido, talvez, um milagre? Ter-se-á revelado aqui uma não sei qual genialidade artística “irracional”, misteriosa, que não pode ser apreciada conceitualmente e que rompeu as cadeias das concepções políticas que a adulteravam? Nada disso. [...] Trata-se, antes de mais nada, daquela honestidade estética incorruptível, isenta de qualquer vaidade, própria dos escritores e artistas verdadeiramente grandes. Para estes, a realidade, tal como ela é e tal como ela se manifesta na sua essência, após pesquisas cansativas e aprofundadas, está acima de todos os seus desejos pessoais mais caros e íntimos. A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais ele se engendrara na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas consequências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade.<sup>160</sup>

Podemos pensar que algo semelhante ocorre com relação a John Fante e seu *Ask the Dust*. Ao conhecer melhor a trajetória pessoal e profissional de Fante – exposta magistralmente na detalhada biografia de Stephen Cooper, nas curiosas memórias de seu filho Dan Fante, cheias de amor e ódio pelo pai, ou mesmo na correspondência publicada do autor –, o leitor verá que o romancista talvez não tivesse pretensões de que *Dust* abarcasse exatamente a totalidade extensiva da vida social e política norte-americana de sua época. Além disso, ao lermos esses relatos biográficos, também não é difícil ver que John Fante podia ser, além de apolítico e avesso à esquerda, um tanto sexista.<sup>161</sup> No entanto, a contundência política dos materiais sócio-históricos dominam

160 LUKÁCS, Georg. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels” in: *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.37.

161 Stephen Cooper relata, por exemplo, episódios conjugais entre John e sua esposa Joyce que, nos dias de hoje, se enquadrariam facilmente na categoria de abuso físico e psicológico. Dan Fante conta um



totalmente a forma e o conteúdo de *Ask the Dust* à revelia de seu autor<sup>162</sup>, fazendo com que esta obra – quando lida com o necessário espírito crítico – exponha o lado mais problemático e abjeto da ideologia do sucesso individual e do *American Dream*. Decidido a exprimir intensamente sua própria vida e suas paixões individuais em literatura (atitude típica do “grande gênio” romântico, que Fante compartilhava com Bandini), mas também empenhado em produzir ficção com aquela “honestidade estética incorruptível” de que nos fala Lukács na citação acima, John Fante parece ter permitido, inconscientemente, que as profundas estruturas de sentimento<sup>163</sup> do seu tempo e lugar histórico estejam presentes em *Ask the Dust*.

---

episódio de ciúme de John que fez a família mudar de endereço. Além disso, em carta enviado para seu primo em 1938, falando sobre seus planos para a escrita de *Dust*, Fante diz que o livro será sobre a história de “uma bonita garota mexicana que de alguma forma não se encaixava na vida moderna, fumava maconha [e] enlouquecia” (tradução nossa). A garota que serviu de inspiração a Fante para a criação da personagem de Camilla, segundo apurado por Cooper, foi uma namorada *chicana* que o autor teve anos antes, chamada Marie Baray. Sobre esses episódios, cf. COOPER, op. cit., 2005, p.223 e p.240 nota 42; FANTE, John. Letter to Jo Campiglia Nov 23, 1939, in: \_\_\_\_\_ . *Selected Letters 1932-1982*. Org. COONEY, Seamus. New York: Harper Collins, 2002 [edição kindle]; FANTE, Dan. *Fante: A Family's Legacy of Writing, Drinking, and Surviving*. New York: Harper Perennial, 2011, cap. 5 [edição kindle].

162 Sem citar Lukács ou o “triunfo do realismo”, Suzanne Roszak parece chegar a conclusão semelhante. A autora também indica a visão machista e racialmente estereotipada de Fante ao falar sobre “esta garota mexicana que não se encaixava na vida moderna”, porém ela acredita que a obra *Ask the Dust* supera as visões e opiniões reducionistas de seu próprio autor, pois “uma leitura cerrada do romance de Fante revela como a não-confiabilidade do seu narrador funciona para invalidar o racismo e o classismo da abordagem dele” e o “efeito colateral” desse tipo de leitura “não é surpreendente, se pensarmos que romances podem ter vidas e pós-vidas próprias, mesmo em contradição com as intenções de seus criadores”. Cf. ROSZAK, op. cit., p.201 (tradução e itálicos nossos).

163 A conhecida expressão “estrutura de sentimento” é, logicamente, de Raymond Williams. Sobre a sua definição e seu uso, cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p.128-135.

## CAPÍTULO TRÊS

### LOS ANGELES E SUA POEIRA

*Refletindo, ouço dizer, sobre o inferno  
Meu irmão Shelley achou ser ele um lugar  
Mais ou menos semelhante a Londres. Eu  
Que não vivo em Londres, mas em Los Angeles  
Acho, refletindo sobre o inferno, que ele deve  
Assemelhar-se mais ainda a Los Angeles.<sup>164</sup>*

Bertolt Brecht

*Um monte de gente do Leste, dizem, tão indo embora todo dia  
Pegando a velha estrada quente e empoeirada pra Califórnia  
Através do deserto eles vão, fugindo daquela dust bowl [...]  
Ah se vocês não tiverem o dó ré mi, amigos, vocês não têm o dó ré mi  
É melhor voltarem pro belo Texas, Oklahoma, Kansas, Geórgia, Tennessee.  
A Califórnia é um jardim do Éden, um paraíso pra viver e ver  
Mas acreditem ou não, vocês não vão achar que é muito quente  
Se vocês não tiverem o dó ré mi.<sup>165</sup>*

Woody Guthrie

#### “Los Angeles, dê-me um pouco de você”

Ao comentar sobre a relação da obra de John Fante com Los Angeles – a cidade californiana que o escritor adotou no começo dos anos 1930, quando deixou o Colorado, após breves estadias em Wilmington e Roseville – uma passagem de *Ask the Dust* é sempre lembrada e frequentemente citada pelos seus comentadores e leitores: trata-se do breve êxtase lírico que Arturo dispara à noite, caminhando pelas ruas de Bunker Hill, logo no primeiro capítulo do romance. Nessas poucas linhas, Bandini parece fazer uso de

---

164 BRECHT, Bertolt. “Refletindo sobre o inferno” in *Poemas: 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2012, p.285

165 GUTHRIE, Woody. “Dó ré mi” in *Dust Bowl Ballads*. Victor Records, 1940 (tradução nossa; letra disponível em [https://www.woodyguthrie.org/Lyrics/Do\\_Re\\_Mi.htm](https://www.woodyguthrie.org/Lyrics/Do_Re_Mi.htm))

sua dicção poética característica (à qual já aludimos anteriormente), trazendo à tona um certo eco whitmaniano:

Los Angeles, give me some of you! Los Angeles come to me the way I came to you, my feet over your streets, you pretty town I loved you so much, you sad flower in the sand, you pretty town. [p.13]<sup>166</sup>

Dirigindo-se diretamente a Los Angeles por meio de um vocativo, o narrador-protagonista de *Dust* elabora uma espécie de declaração de amor à cidade na qual ele recentemente chegou, vindo do Colorado, como o próprio Fante. O tom febril da declaração, com direito a repetições sintáticas e orações mal pontuadas, parece ter sido escrita para ser declamada ou gritada a plenos pulmões. O amor confessado pede por contato físico com a cidade (“*my feet over your streets*”) e, talvez não seja exagero pensar que Bandini, inexperiente em matéria de sexo nesse ponto do romance, deseje uma comunhão sexual com Los Angeles (expressa no verbo *come* que, em inglês vulgar, significa o ato de atingir o orgasmo). Ao pedir que Los Angeles dê um pouco de si própria para o jovem escritor, ele expressa que a cidade é sua fonte de inspiração.

No entanto, é importante notar que essa declaração de amor, contraditoriamente, traz uma ligeira nota negativa sobre a própria cidade: mesmo amando-a, Bandini diz que Los Angeles é uma “*triste flor na areia*” (a areia como uma metonímia para o deserto californiano). Em meio ao deslumbre com a cidade, Arturo não deixa de marcar o aspecto negativo, triste e sem-vida da cidade ao seu redor, ainda que por meio de um simples adjetivo.

David Fine, talvez o melhor estudioso da literatura produzida em (e sobre) Los Angeles e a Califórnia Meridional, aponta para essa convivência entre os aspectos positivos e negativos da cidade na literatura de Fante:

For Fante, newly arrived in the early thirties, the neighborhood [Bunker Hill] was not an index of the city’s physical or moral decay but the site of both a vital community and the frustrated dreams of a migrant population that crowded into the city in the twenties and thirties [...] His Bunker Hill, as he offers it in *Ask*

---

166 “Los Angeles, dê-me um pouco de você! Los Angeles, venha a mim do jeito que eu vim a você, meus pés sobre suas ruas, bela cidade que adorei tanto, triste flor na areia, bela cidade.”

*the Dust*, is a region of both hope and despair, the California promise and its betrayal<sup>167</sup>

Stephen Cooper, biógrafo e estudioso da obra de Fante, parece concordar com essa visão, ao afirmar que os romances de Fante, ao mesmo tempo em que desvelam o lado grotesco de Los Angeles (sua infelicidade, pobreza, ilusão), também celebram essa precariedade com afeto e carinho. Segundo Cooper:

[...] it is also true that in Fante's work we find a robust irony, at times downright savage, regarding the false faces that Los Angeles has been known to wear. That irony, however, is ultimately qualified by the deep affection for the city that informs much of Fante's work. Troubled as it may be, the true heart of that city (the downtown dancehalls, all-night cafes, and pay-by-the-week hotels of 1930s Los Angeles) provides Fante with the central atmospheric element for a body of fiction that at its best lives up to the influence of Sherwood Anderson, Dostoevsky, and Knut Hamsun [...] Fante's work skewers the polished surface of pretense and illusion endemic to the city, but it also celebrates, even exalts the rough substance of life as he finds it in the rented rooms and sooty streets of old L.A.<sup>168</sup>

Embora as opiniões de Fine e Cooper me pareçam corretas até certo ponto, eu gostaria de argumentar que o trabalho de Fante, *Ask the Dust* em especial, propõe ao leitor muito mais uma visão *negativa e desfavorável* de Los Angeles do que uma romantização celebratória de sua precariedade (ou um meio-termo não-problemático entre “coisas boas e ruins” que existem na cidade). De fato, se realmente há essa

---

167 FINE, David. *Imagining Los Angeles: a city in fiction*. Reno: University of Nevada Press, 2000, cap. 7 [Edição Kindle] “Para Fante, recém-chegado [em Bunker Hill] no começo dos anos trinta, o bairro não era uma representação da decadência física e moral da cidade, mas sim o lugar de, ao mesmo tempo, uma comunidade energética e de sonhos frustrados de uma população migrante que se aglomerava na cidade nos anos vinte e trinta [...] Sua Bunker Hill, como ele nos oferece em *Pergunte ao Pó*, é uma região, ao mesmo tempo, de esperança e desespero, da promessa da Califórnia e da sua traição”. (Tradução nossa)

168 COOPER, Stephen. “John Fante’s eternal city”. In David Fine (ed.) *Los Angeles in Fiction: A Collection of Essays*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, p. 84-85. “Também é verdade que no trabalho de Fante encontramos uma forte ironia, às vezes abertamente selvagem, com relação as facetas falsas de Los Angeles. No entanto, em última instância, esta ironia é qualificada por uma profunda afeição que informa muito do trabalho de Fante. Por mais problemático que possa ser, o verdadeiro coração desta cidade (os salões de dança, os bares noturnos e os hotéis pagos semanalmente da Los Angeles dos anos 1930) fornece a Fante o elemento atmosférico central para uma ficção que, nos seus melhores momentos, faz jus às influências de Sherwood Anderson, Dostoiévski e Knut Hamsun [...] O trabalho de Fante critica a superfície polida de pretensão e ilusão endêmica da cidade, mas também celebra e até exalta a grosseira substância da vida que ele encontra nos quartos alugados e nas ruas cobertas de fuligem de Los Angeles.” (Tradução nossa)

exaltação romântica com relação ao lugar em que a história se passa, como na louvação descrita acima, ela vem da boca de Arturo Bandini – isto é, do narrador não-confiável que precisa da cidade para adquirir sua experiência de vida, como já dissemos no capítulo anterior desta dissertação. Porém, a revelação da faceta negativa de LA é o que realmente se sobressai (ou o que deveria se sobressair) na leitura de *Dust*, quase como se um autor implícito organizasse várias instâncias da narrativa (descrições não-celebratórias de paisagens, menções a coisas e objetos que passam despercebidas ao leitor, imagens e episódios presentes no enredo) com o intuito de mostrar ao leitor mais atento que Los Angeles está, na verdade, como diria um ilustre morador de Santa Monica nos anos 1940<sup>169</sup>, mais próxima do inferno do que do paraíso.

Nas páginas a seguir, voltaremos nossa atenção para a configuração do *espaço e de seus componentes* – este importante elemento formal da ficção – em *Ask the Dust*, historicizando seus significados e representações e “tencionando analisar a correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento”<sup>170</sup> das personagens.

### **Luz do sol vs. Noir**

Ao longo de todo o romance não é raro encontrarmos passagens que mencionam claramente nomes de ruas, avenidas, bairros, estabelecimentos, praças e outros pontos de referência urbanos, além de grandes espaços geográficos naturais (praias e desertos) pelos quais Arturo passa. De maneira sutil, mas repetidamente, o leitor se depara com trechos como: “desci a ladeira na *Olive Street*”, “corri de volta a *Spring Street*”, “caminhei até *Hill Street* e peguei um bonde para *Alameda*”, “fomos até *Terminal Island*, Camila e eu”, “dei com o lugar em *Santa Monica* onde Camilla e eu fomos nadar naqueles primeiros dias”, “fiz longos passeios pela costa azul, até *Ventura*, até *Santa Barbara*, até *San Clemente*, até *San Diego*”. Ao anunciar uma coordenada geográfica logo na sua frase de abertura (“Uma noite, eu estava sentado na cama do meu quarto de hotel, em *Bunker Hill*, bem no meio de *Los Angeles*”), o romance já parece indicar que o elemento espacial será de extrema relevância nessa narrativa.

---

169 Bertolt Brecht – que, como Fante, odiou ter trabalhado na indústria cinematográfica hollywoodiana – viveu em Los Angeles de 1941 até 1947 e ajudou a roteirizar o filme *noir The Hangmen Also Die* (1942), do diretor Fritz Lang.

170 Candido, Antonio. “Degradação do Espaço”, in *O Discurso e a Cidade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p.49

Nota-se, nessa frequente menção de espaços, que *Dust* esforça-se para levar à cabo uma tentativa de mapeamento realista da cidade de Los Angeles e de seus arredores durante a década de 1930, como se o romance tivesse o desejo de representar documentalmente seus ambientes<sup>171</sup>. Este tipo de esforço de mapeamento, vale a pena lembrar, é uma das bases do gênero romance e do seu “realismo formal”, para falarmos como Ian Watt, desde sua aparição na cena literária europeia: ao representar e nomear lugares verídicos (que existem no mundo real), com alguma profundidade, o gênero romance ganha em “realidade” e concretude, se comparado a outras narrativas de ficção, como contos de fadas ou antigas narrativas romanescas que tendem a ser mais abstratas ou difusas ao representarem espaços.<sup>172</sup> Em *Ask the Dust*, essa inclinação própria do gênero é ainda mais acentuada por conta da grande quantidade de referências geográficas que são feitas ao longo do romance.

No entanto, o nível do registro documental em *Dust*, apesar de interessante, é o que menos contribui para a força estética do livro. Ao lermos os espaços presentes em *Dust* para além de um mero registro de cor local, é possível notarmos que esses mesmos espaços e seus objetos, combinados com as personagens e o todo da narrativa, possuem uma certa profundidade *socialmente simbólica* – e é esta profundidade que determina a qualidade do romance. O *Columbia Buffet* onde Bandini conhece Camilla, como já observamos no capítulo anterior, é um desses espaços da narrativa em que este simbolismo social vem à tona: o nome dessa espelunca onde Camilla trabalha evoca o navegador Cristóvão Colombo e a história sangrenta da conquista dos povos originários da América (e Bandini sempre se refere à Camilla como sua “princesa maia”).

Vejamos como o romance aborda um dos elementos mais característicos da paisagem angelina: a palmeira. No primeiro capítulo do romance, Arturo se lembra de quando entrou no seu quartinho de hotel em Bunker Hill pela primeira vez e olhou pela janela:

Through that window I saw my first palm tree, not six feet away, and sure enough I thought of Palm Sunday and Egypt and Cleopatra, but the palm was blackish at its branches, stained by carbon monoxide coming out of the Third

---

171 Não por acaso, em 8 de abril de 2010, quando Fante completaria 101 anos, a prefeitura de Los Angeles homenageou o escritor ao nomear o espaço entre a Grand Avenue e a 5th Street, em frente à Biblioteca Central da cidade, como “John Fante Square”. Disponível em: <<https://esotouric.com/fantesquare/>>. Acesso em 10 de Junho de 2020.

172 Cf. WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.27-9

Street Tunnel, its crusted trunk choked with dust and sand that blew in from the Mojave and Santa Ana deserts. [p.16]<sup>173</sup>

Arturo registra aqui a sujeira e o estado deplorável da árvore que é o símbolo de Los Angeles e da Califórnia Meridional, enegrecida pela poluição urbana – totalmente desprovida da grandeza mítico-religiosa que ele associava à árvore. A menção ao monóxido de carbono que mancha a árvore indica, nas entrelinhas, a existência de uma metrópole tomada pelos automóveis. Para além dessa poluição urbana, a decadência da árvore também se dá por elementos naturais: a palmeira é sufocada (“*choked*”) com o pó e a areia de dois desertos californianos.

Um pouco mais adiante, Arturo conta sobre sua luta para escrever nos primeiros dias em que se estabeleceu em Los Angeles:

Arturo Bandini in front of his typewriter two full days in succession, determined to succeed; but it didn't work, the longest siege of hard and fast determination in his life, and not one line done, only two words written over and over across the page, up and down, the same words: palm tree, palm tree, palm tree, a battle to the death between the palm tree and me, and the palm tree won: see it out there swaying in the blue air, creaking sweetly in the blue air. The palm tree won after two fighting days, and I crawled out of the window and sat at the foot of the tree. Time passed, a moment or two, and I slept, little brown ants carousing in the hair on my legs. [p.17]<sup>174</sup>

Nesta boa passagem, onde Arturo ganha a simpatia de todo leitor ou escritor que já se viu nessa situação de procrastinação ou bloqueio criativo, a palmeira reaparece e instaura o *writer's block* no nosso protagonista. A repetição da palavra escrita sobre a

---

173 “Daquela janela vi minha primeira palmeira, a menos de dois metros de distância, e naturalmente pensei no Domingo de Ramos, no Egito e em Cleópatra, mas a palmeira tinha os galhos meio negros, manchada por monóxido de carbono que saía do túnel da rua Três, seu tronco encrostado sufocado de pó e areia soprados pelos desertos de Mojave e Santa Ana.”

174 “Arturo Bandini diante de sua máquina de escrever dois dias inteiros seguidos, determinado a vencer; mas não funcionou, o mais longo esforço de determinação inflexível em sua vida, e nem uma linha produzida, apenas uma palavra escrita repetidamente por toda a página, de alto a baixo, a mesma palavra: palmeira, palmeira, palmeira, uma batalha mortal entre mim e a palmeira, e a palmeira ganhou: eu a vi lá fora oscilando no ar azul, rangendo suavemente no ar azul. A palmeira ganhou depois de dois dias de luta e eu me arrastei janela afora e sentei-me ao pé da árvore. O tempo passou, um momento ou dois, e eu dormi, pequenas formigas marrons fazendo farra nos pêlos das minhas pernas.”

página (“*palm tree, palm tree, palm tree*”) aponta para uma rotina alienada e esvaziada de experiência. A palmeira vence o embate contra Arturo e exhibe-se para o narrador, como quem pratica um ato de desdém e indiferença ao seu sofrimento, balançando-se “suavemente no ar azul”.

Em outro momento, no início do capítulo seis, as palmeiras que Arturo vê na rua mais uma vez são descritas negativamente: elas são “fúteis” e parecem-se com “prisioneiros” à beira da morte (“*the futile palm trees standing like dying prisoners, chained to a little plot of ground with black pavement hiding their feet*” [p.45]). Futilidade e aprisionamento são duas características que também são compartilhadas por aqueles habitantes de Los Angeles que vieram de outras partes dos Estados Unidos e estão “condenados a morrer ao sol”, como diz Bandini neste mesmo capítulo seis.

A palmeira, neste romance, portanto, funciona como uma metáfora (ou uma metonímia) para Los Angeles e a Califórnia Meridional. A decadência da árvore é a decadência da própria cidade e das pessoas que vivem nela. Interessante notar que, com a exceção de uma única espécie nativa de palmeira (a *Washingtonia filifera*), todas as outras espécies de palmeiras que existem na Califórnia foram importadas de outras partes do mundo por volta dessa época, numa tentativa de decoração urbana que desse a Los Angeles um certo charme orientalista<sup>175</sup>. Ou seja, assim como os milhares de habitantes de LA, as palmeiras também eram “imigrantes” na cidade.

A escolha de Fante em usar esta espécie de árvore em particular no romance não parece ser gratuita: a palmeira faz parte de uma certa iconografia oficial do marketing turístico de Los Angeles que existe, pelo menos, desde o final do século XIX. Iconografia que, salvo engano, persiste até hoje: quando se pensa na Califórnia Meridional, ainda nos vem à mente as altas palmeiras que sombreiam as ruas e avenidas ensolaradas da metrópole, como a *Sunset Strip*, além de adornarem o litoral paradisíaco de Malibu. Ao figurar esta espécie de árvore de maneira tão rebaixada, *Ask the Dust* contribui para uma representação anti-idílica de Los Angeles, demolindo o mito *boosterista* (explicado a seguir) que se propunha a vender a Califórnia Meridional como uma promessa de paraíso definitivo na Terra para a civilização norte-americana bem-posta. Um pouco de história pode nos ajudar a compreender melhor a figuração ficcional que está em jogo no romance.

---

175 Cf. FARMER, Jared. *Trees in Paradise: A California History*. New York: W. W. Norton & Company, 2013



A região que é hoje a Califórnia foi ocupada pelos espanhóis com mais afinco a partir de 1769, quando a coroa espanhola passou a enviar religiosos franciscanos, soldados e colonizadores para assegurar suas possessões nesta região até então pouco explorada. Um sistema de fortes militares e de postos religiosos (as *missões*) foi rapidamente instalado ao longo da Califórnia, subjugando e convertendo populações indígenas que habitavam aquele território. Ao redor dessas missões formaram-se pequenos *pueblos*, vilarejos agrários, como *El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de Los Angeles* em 1781, que deu origem a cidade. Em 1821, com a independência do México, o território da Califórnia se tornou parte deste país. Porém, pouco mais de duas décadas depois, em 1848, o México era obrigado a ceder este território para os Estados Unidos que, tomados pela euforia expansionista formulada no Destino Manifesto, haviam vencido a guerra mexicano-americana. No mesmo ano de 1848, a descoberta de ouro no norte da Califórnia atraiu centenas de milhares de americanos, europeus e latino-americanos para aquela região com a promessa de enriquecimento e prosperidade, o que acelerou a transformação oficial da Califórnia em um estado da União em 1850 e contribuiu para o rápido crescimento da cidade de San Francisco, que se tornou o maior polo econômico e cultural da costa oeste americana por algumas décadas – entre os escritores associados com San Francisco (que nasceram ou escreveram sobre a cidade) podemos lembrar nomes como Bret Harte, Mark Twain, Frank Norris e Jack London. Mais ao sul do estado, no entanto, a cidade de Los Angeles começaria a ganhar maior proeminência cultural no final do século XIX.

O historiador cultural e teórico urbano americano Mike Davis parece ter sido quem melhor traçou um panorama da evolução das formações culturais da Los Angeles moderna, por meio de uma dialética entre “*luz do sol*” e “*noir*”. Em seu livro *City of Quartz*, Davis identifica e delinea diferentes grupos intelectuais e artísticos que se formaram na cidade – e que também deram forma a ela –, sem descuidar das conjunções entre a cultura (seus objetos e produtores) e os contextos político-sociais onde ela está inserida. Abrangendo praticamente um século de história, de 1880 até os anos 1980, Davis descreve as formações que ele chama de “impulsionadores” [*boosters*], “*noirs*”, “desmascaradores”, “exilados”, “feiticeiros”, “*communards*” e “mercenários”.<sup>176</sup> Para o

---

176 DAVIS, Mike. *Cidade de Quartz: escavando o futuro em Los Angeles*. São Paulo: Boitempo, 2009.

nosso entendimento sobre *Ask the Dust*, somente as duas ou três primeiras categorias propostas por Davis nos importam mais diretamente.

A partir da década de 1880, valendo-se de ferrovias recém-construídas que convergiam na Califórnia Meridional, a pequena cidade de Los Angeles, provinciana e quase sem água, foi intensamente impulsionada e promovida através de uma forte campanha de publicidade turística – sem precedentes na história americana – levada à cabo pelos ricos proprietários de terra da região, por especuladores imobiliários, pela câmara de comércio e pela imprensa – esta última representada pelo *Los Angeles Times*, cujo proprietário, o general Harrison Gray Otis, um dos “donos” da cidade, circulava pelas ruas de LA com um canhão de guerra no capô de seu carro, numa clara demonstração do poder e da masculinidade do homem do oeste americano. O objetivo dos *boosters* de Los Angeles, reunidos ao redor do general Otis, do seu genro Harry Chandler (que assumiu a direção do jornal após a morte do sogro) e, principalmente, do jornalista e antiquarista Charles Fletcher Lummis (editor da revista *Land of Sunshine* que enaltecia a geografia e história de LA), era atrair investidores e consumidores da América branca de raiz anglo-europeia (especialmente do *Midwest* do país) para aquela região. Para ajudar nessa empreitada de fazer girar o capital em LA, obviamente, era preciso barrar qualquer resistência por parte dos trabalhadores organizados – e nessa questão, os *boosters* podiam contar integralmente com o apoio de Otis para promover o *open shop*<sup>177</sup> na cidade. Louis Adamic, escritor socialista e amigo de Fante, que viveu em Los Angeles nos anos 1920 e 1930, assim se referia ao general:

During the 1890s Otis had become the most savage and effective enemy of unionism in the country, and as result of his doings Los Angeles was the outstanding open shop town in the United States, the ‘white spot’ on the industrial map of the country. Otis fought the unions tooth and nail [...] Otis organized a Merchants’ and Manufacturers’ Association, which was primarily a union of businessmen against unions; and merchants, manufacturers, and contractors were compelled to join if they wanted to operate in Los Angeles.<sup>178</sup>

---

177 O termo *open shop* refere-se à uma companhia ou estabelecimento no qual os trabalhadores não possuem afiliação sindical e pouco (ou nenhum) acesso a direitos trabalhistas.

178 ADAMIC, Louis. *Dynamite, a Century of Class Violence in America 1830-1930*. London: Rebel Press, 1984, p.117 [publicado originalmente em 1931]. “Durante os anos 1890 Otis havia se tornado o inimigo mais selvagem e efetivo do sindicalismo do país e, como consequência de seus feitos, Los Angeles era uma impressionante cidade *open shop* nos Estados Unidos, uma ‘área imaculada’ no mapa industrial do país. Otis lutava contra os sindicatos com unhas e dentes. Otis organizou a Associação de Comerciantes e

Como na metrópole vizinha mais ao norte – San Francisco – havia um movimento de trabalhadores mais robusto, organizado e sindicalizado naquela virada de século, Los Angeles se tornava uma opção paradisíaca para as explorações do capital, uma vez que o poder dos trabalhadores dali era fortemente minado.

Los Angeles, no entanto, não se desenvolveu naquele momento como uma cidade majoritariamente industrial – como nos lembra Mike Davis, “Los Angeles era antes e acima de tudo a criatura do capitalismo imobiliário”. Segundo o historiador, a geração *booster*

[...] organizou-se para vender Los Angeles – como nenhuma cidade foi antes vendida – para os aflitos, porém afluentes, conformistas do Meio-Oeste. Por mais de um quarto de século, uma massa migratória sem precedentes de fazendeiros aposentados, dentistas de pequenas cidades, solteironas endinheiradas, professores tuberculosos, especuladores em ações de pequeno porte, advogados do Iowa e devotos do circuito do Chautauqua transferiu suas economias e pequenas fortunas para os bens imóveis da Califórnia meridional. Esse fluxo maciço de riquezas entre regiões criou estruturas de população, renda e consumo aparentemente fora de qualquer proporção relativamente à base de produção efetiva de Los Angeles: o paradoxo da primeira cidade “pós-industrial” em seu disfarce pré-industrial.<sup>179</sup>

Nem mesmo o problema da escassez de água na cidade pôde frear o empreendimento imobiliário dos *boosters*: a construção de um gigantesco aqueduto, completo em 1913, permitiu que a água do Vale Owens chegasse à semi-árida Los Angeles. O aqueduto, planejado pelo engenheiro William Mulholland, era visto como um magnífico exemplo da mais moderna engenharia e uma demonstração da grandeza do destino da Califórnia Meridional. Para os *boosters*, pouco importava a consequente desertificação do Vale.

O marketing da especulação imobiliária de Los Angeles propagandeava a cidade como o reduto idílico definitivo dos Estados Unidos, o ensolarado ponto final da longa marcha para o oeste. O clima quente e a abundante luz do sol que banha a cidade eram

Industrialistas, que era basicamente uma união de empresários contra os sindicatos; comerciantes, industrialistas e empreiteiras eram compelidos a se associar se eles quisessem operar em Los Angeles” (tradução nossa).

179 DAVIS, Mike, op. cit. p.57

promessas de cura e de rejuvenescimento para os imigrantes WASP de saúde fraca. Ao mesmo tempo que a importação e plantação de palmeiras na cidade embelezava-a com um requinte orientalista, o charme mais alardeado de Los Angeles, na verdade, era seu aspecto de paraíso mediterrâneo – Los Angeles pintada como uma espécie de sul da Espanha romântico, pastoral e agradável. Contribuindo para essa embalagem mediterrânea, foi essencial a promoção do mito das missões católicas – aqueles postos religiosos do final do século XVIII e começo do XIX, construídos quando a região ainda era uma possessão espanhola. A arquitetura das velhas missões foi reavivada pelos *boosters* como um elemento-chave da paisagem angelina e copiada nos projetos de residências para os habitantes de origem anglo-saxã mais endinheirados que chegavam à cidade. A cidade do futuro era também a cidade que reaproveitava imagens do seu passado (convenientemente apagando os traços de trabalho indígena forçado, violência e conversão religiosa dos nativos) como estratégia de propaganda. Segundo David Fine:

[...] the Spanish adventure in the American Southwest could be turned into a commodity, appropriated as vital myth to lure tourists and settlers. In a land hyped for its future promise, for its prospect of new beginnings in a new land, the Spanish conquest and the religious and secular culture it had imposed on Indian lands a century earlier could be offered as historical counterweight, a necessary fiction that would link the region to a past evoking Old World grace and charm, moral earnestness, and heroism [...] History here is a text, a fiction, a deliberate construct to serve real estate interests [...] In the secular terms of the myth the city fathers called into being images of shady verandas and courtyards, olive and fig trees, the plaintive strumming of guitars and mandolins, and the good, simple, unhurried life of people who knew both hard work and leisure.<sup>180</sup>

David Fine fala acima sobre a ficcionalização do passado de LA com um propósito comercial e, curiosamente, foi justamente uma obra literária que ajudou ainda

---

180 FINE, David, op. cit., 2000, Cap. 2 [Edição Kindle]. “A aventura espanhola no sudoeste americano podia ser transformada em mercadoria, apropriada como mito vital para atrair turistas e habitantes. Para um lugar enaltecido por seu futuro promissor, por prospectos de novos começos em uma nova terra, a conquista espanhola e a cultura secular e religiosa que tinha sido imposta em terras indígenas no século anterior podia ser oferecida como contrapeso histórico, uma ficção necessária que ligaria a região com um passado, evocando graça e charme do Velho Mundo, seriedade moral e heroísmo [...] A História aqui é um texto, uma ficção, uma construção deliberada para servir a interesses imobiliários [...] Em termos seculares do mito, os governantes da cidade traziam à tona imagens de varandas e pátios com sombra, oliveiras e figueiras, chorosos dedilhados de violões e mandolins e a vida boa, simples e sem pressa das pessoas que conhecem tanto o trabalho duro quanto o lazer” (tradução nossa)

mais o projeto *boosterista* a se desenvolver: em 1884, a escritora Helen Hunt Jackson publicava o romance *Ramona*, que imediatamente se tornou um *best seller* absoluto no país. Nesta obra, a protagonista do título, uma jovem órfã mestiça de ancestrais escoceses e indígenas, vive na Califórnia Meridional pós-guerra mexicano-americana e se apaixona pelo humilde e trabalhador Alessandro, um tosador de ovelhas nativo-americano. O sentimentalismo da obra e o retrato nostálgico de uma vida simples, permeada por um catolicismo humilde, no rancho da Señora Moreno (a proprietária de terra que adota Ramona), caiu como uma luva para a indústria do turismo da região que investiu em excursões pela “terra de Ramona”, visitas à “escola que Ramona frequentou”, à “igreja onde Ramona se casou”, cartões-postais, dramatizações amadoras e todos os tipos de *souvenirs* para os milhares de visitantes anglos.<sup>181</sup> Certas passagens do romance, como o trecho abaixo, eram um prato cheio para a estética decorativa *booster*<sup>182</sup>:

The Señora Moreno's house was one of the best specimens to be found in California of the representative house of the half barbaric, half elegant, wholly generous and free-handled life led there by Mexican men and women of degree in the early part of this century, under the rule of the Spanish and Mexican viceroys, when the laws of the Indies were still the law of the land, and its old name, “New Spain”, was an ever-present link and stimulus to the warmest memories and deepest patriotisms of its people.

It was a picturesque life, with more of sentiment and gayety in it, more also that was truly dramatic, more romance, than will ever be seen again on those sunny shores. The aroma of it lingers there still; industries and inventions have not yet slain it; it will last a century, – in fact, it can never be quite lost, so long as there is left standing one such house as the Señora Moreno's.<sup>183</sup>

---

181 McWILLIAMS, Carey. *Southern California: An Island on the Land*. Santa Barbara: Peregrine Smith, 1973, p.73

182 Em defesa de Jackson, é importante frisar que a autora, ao escrever sua obra, tinha a intenção progressista de chamar a atenção do público e das autoridades para o racismo, a desigualdade e as injustiças sofridas pelos povos indígenas americanos. No entanto, a forma do romance sentimental de *Ramona* acaba solapando esta intenção mais crítica de Jackson e, conforme David Fine aponta, o romance acaba “fazendo pela região da Califórnia Meridional o mesmo que *E o Vento Levou* fez pelo Sul: oferecer uma reconstrução confortável da história, assegurar o sentido de um passado nobre. Era uma narrativa que podia ser manipulada para interesses promocionais – história artificial posando como história regional”, cf. FINE, David, op.cit., 2000, cap.2 [Edição Kindle]

183 JACKSON, Helen Hunt. *Ramona*. New York: Broadview Press, 2008, p.46-47. “A casa da Señora Moreno era um dos melhores espécimes daquele tipo de residência representativa da Califórnia, meio bárbara, meio elegante, inteiramente generosa e com vida livre a ser vivida por homens e mulheres mexicanos elevados no início deste século, sob o governo dos vice-reinos da Espanha e México, quando

As influências hispânico-mediterrâneas (espanholas, italianas, mexicanas) na paisagem de LA não significavam, é claro, que os imigrantes WASP do oeste se converteriam ao catolicismo ao chegar à cidade – o passado das missões era simplesmente um passado *chic* a ser consumido por essa cultura estadunidense de raiz anglo-nórdica, sem obrigatoriedade de conversão religiosa.<sup>184</sup> Pelo contrário, a defesa desta cultura e da religião protestante precisava continuar inabalada, pois a Califórnia Meridional deveria ser o merecido lar da intrépida raça ariana, revigorada pelo sol e pelo deserto, longe da devassidão (leia-se “imigrantes judeus”) que enchia a costa leste americana – tudo isso de acordo com o médico e educador *booster* Joseph Widney no seu livro *Race Life of the Aryan People*, de 1907, no qual ficam claras as nuances racistas e xenofóbicas do projeto de promoção da Califórnia.<sup>185</sup> *Ask the Dust* não deixa de lançar um olhar irônico para este ponto: a descendência italiana e católica de Arturo Bandini, apesar de todo o *boom* cultural e comercial da arquitetura de missões e da mediterraneização de Los Angeles, não faz do jovem escritor um cidadão privilegiado daquele ambiente, pois afinal ele não faz parte completamente do puro grupo ariano para o qual a região estava sendo promovida.

Com a chegada da Depressão, as formações culturais que Mike Davis identifica como “*desmascaradores*” e “*noirs*” colocam o mito *boosterista* de cabeça pra baixo. Com o desemprego e a pobreza assolando o país, ruindo a classe média e levando a classe trabalhadora urbana e rural à beira da miséria, a terra ensolarada da Califórnia Meridional passa a ser vista, pelas lentes e pela prosa de seus artistas e intelectuais,

---

as leis indígenas ainda eram a lei da terra e cujo antigo nome, ‘Nova Espanha’, ainda era uma ligação sempre presente e um estímulo às memórias mais agradáveis e aos patriotismos mais profundos de seu povo. Era uma vida pitoresca com mais sentimento e alegria, com mais drama também, com mais romance, do que jamais será vista novamente nessa costa ensolarada. O aroma dessa vida ainda persiste lá; as indústrias e as invenções ainda não o mataram, ele durará um século – na verdade, ele nunca desaparecerá totalmente enquanto houver uma casa como a da Señora Moreno de pé” (tradução nossa).  
 184 O que de fato surgiu no cenário “religioso” de Los Angeles, a partir dos anos 1920, foi o que Mike Davis chama de “feiticeiros”: uma profusão de seitas, cultos e evangelistas dos mais estranhos e charlatões possíveis que arrebanhavam principalmente os imigrantes pobres da cidade em busca de cura para doenças e alívio espiritual. Em *Ask the Dust*, no capítulo seis, Bandini vê esses imigrantes saindo desses templos: “Eu os vejo nos saguões dos hotéis, eu os vejo tomando sol nos parques e manquejando para fora de suas feias igrejinhas, os rostos sombrios pela proximidade de seus estranhos deuses, saindo do templo de Aimée ou da Igreja do Grande Sou Eu”. A Aimée mencionada aqui era Aimée McPherson – a Sister Aimée –, uma popular evangelista midiática de LA daquela época que dizia curar doentes em suas pregações/performances e que forjou seu próprio desaparecimento em 1926 para chamar atenção da imprensa.

185Cf. FINE, David, op. cit., 2000, cap. 2 [Edição Kindle]

como um espaço de escuridão onde o sonho americano de abundância e prosperidade material está em pleno apodrecimento.

Os *desmascaradores* de Davis são os intelectuais que denunciavam a luta de classes e a tensão racial envolvida no projeto *booster* em trabalhos afiados de jornalismo, crítica social e história (muitas vezes dissolvendo a fronteira entre essas áreas, no que hoje chamaríamos livremente de “estudos culturais”): neste grupo, inegavelmente de esquerda, estão Louis Adamic e seu discípulo Carey McWilliams, o grande amigo de Fante durante décadas.

Os *noirs* californianos de Davis são os artistas que abordavam temas e materiais como a violência, o crime, a corrupção, a alienação do trabalho no sistema de estúdios hollywoodiano, o racismo e a vida degradada em geral da Califórnia Meridional em obras de literatura e do cinema. Davis menciona um amplo espectro de artistas *noirs* que trabalharam esses temas (dando diferentes ênfases e importância para cada um desses materiais) durante os anos 30 e 40 e também ao longo de décadas posteriores: entre eles, Raymond Chandler, James Cain, Horace McCoy, Nathanael West, Budd Schulberg, Chester Himes, John Rechy e Joan Didion, para ficarmos apenas em alguns bons nomes da prosa de ficção<sup>186</sup>, sem falar nos vários filmes produzidos diretamente a partir das obras desses autores e dos filmes inspirados por elas. É dentro dessa tradição literária *noir* da Califórnia que precisamos entender *Ask the Dust*.

Em um interessante prólogo para *Dust*, que Fante havia escrito antes de terminar o romance e que nunca fora usado, o autor diz que o livro que o leitor tem em mãos é

---

186 Assim como os trabalhos de Fante, as obras de alguns desses autores parecem estar esquecidos (ou são desconhecidos do grande público) e talvez convenha lembrá-los: Raymond Chandler, autor de histórias de detetive *hard-boiled*, como *The Big Sleep* (1939), que foi transformado em filme *noir* em 1946, dirigido por Howard Hawks, com Humphrey Bogart protagonizando o detetive cínico e “durão” Philip Marlowe; James Cain, autor de *The Postman Always Rings Twice* (1934), *Double Indemnity* (1936) e *Mildred Pierce* (1941), todos romances que se tornaram filmes *noirs* de sucesso nos anos 40; Horace McCoy, autor de *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), no qual um roteirista e uma atriz fracassada participam de uma absurda maratona de dança à beira do Pacífico, em busca de um prêmio em dinheiro, terminando em tragédia; Nathanael West, autor do excelente *The Day of the Locust* (1939), uma *Hollywood novel* sobre as tentações, ilusões e desilusões das vidas alienadas dos trabalhadores da indústria cultural angelina; Budd Schulberg escreveu *What Makes Sammy Run?* (1941), sobre a ascensão e a queda de um traçoeiro executivo de Hollywood; Chester Himes também escreveu histórias de detetive *hard-boiled*, mas seu melhor trabalho é o romance *If He Hollers Let Him Go* (1945), que retrata um trabalhador negro da indústria naval de LA vivendo em constante medo e raiva do racismo perpetrado por seus superiores brancos e pela polícia; John Rechy escreveu *City of Night* (1963) sobre a Los Angeles *underground* da prostituição gay; Joan Didion, em seu *Play as It Lays* (1970) lança um olhar feminista ao mundo nauseante de Hollywood e à masculinidade tóxica de seus executivos.

uma espécie de *Ramona* – o clássico *booster* – em reverso<sup>187</sup>, expressando assim (embora não desenvolvendo essa questão mais detalhadamente) um certo impulso programático de fazer o romance funcionar como uma “gramática transformacional que tornava cada um dos charmosos ingredientes da arcádia dos impulsionadores [*boosters*] em seu equivalente sinistro”<sup>188</sup>, conforme a definição do estilo *noir* de que nos fala Davis.

Assim começa o terceiro capítulo de *Dust*:

The lean days, blue skies with never a cloud, a sea of blue day after day, the sun floating through it. The days of plenty – plenty of worries, plenty of oranges. Eat them in bed, eat them for lunch, push them down for dinner. Oranges, five cents a dozen. Sunshine in the sky, sun juice in my stomach. [p.27]<sup>189</sup>

Mesmo que as palavras “Los Angeles” e “Califórnia” não estejam presentes, o leitor deve observar que este trecho é um comentário irônico sobre o espaço da narrativa. Marcando contraste e contradição, os *topoi* harmoniosos da luz do sol, do céu azul que se confunde com o mar e da abundância (imagens clássicas do *boosterismo*) são anunciados por um narrador-protagonista que é pobretão e malnutrido. Na falta de mais dinheiro para comprar comida, a ele só resta se alimentar exclusivamente de laranjas – a fruta cítrica mais produzida pelo estado da Califórnia e um símbolo da fértil agricultura do Vale Central<sup>190</sup>. Virado do avesso, um símbolo de fartura da região se torna um símbolo de escassez. Sarcasticamente, o tom usado por Bandini neste trecho parece ser uma paródia do tom de propaganda comercial turística (há repetição de verbos no modo imperativo e o preço da mercadoria), com direito até a um *slogan* cativante (“luz do sol no céu, suco do sol no meu estômago”), sutilmente indicando que o espaço da narrativa é um espaço construído por meio da publicidade comercial.

---

187 FANTE, John. “Prologue to *Ask the Dust*”. In *The Big Hunger: Stories 1932-1959*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 2000, p.147

188 DAVIS, Mike, op. cit., p.70

189 “Os dias magros, céus azuis sem nunca uma nuvem, um mar azul dia após dia, o sol flutuando através dele. Os dias de fartura – fartura de preocupações, fartura de laranjas. Comidas na cama, comidas ao almoço, engolidas como jantar. Laranjas, cinco centavos a dúzia. Luz do sol no céu, suco do sol no meu estômago”.

190 Vale a pena lembrar que esta região agrícola, que abastece grande parte dos EUA com frutas e vegetais, tem sua face edênica desmascarada por John Steinbeck, outro grande escritor da Califórnia, ao abordar os conflitos de classe entre o *agribusiness* e os trabalhadores do campo em romances como *In Dubious Battle* (1936) e *Grapes of Wrath* (1939). Mesmo fora do estilo *noir*, Steinbeck também contribuiu para o esforço de demolição do mito da Califórnia por meio de seu “romance social”.



As relações entre o espaço mais geral da Califórnia Meridional e as residências das personagens (seus espaços íntimos) também valem a pena serem levadas em consideração. Arturo mora em um hotel decadente em Bunker Hill: um ambiente segregacionista que não aceita hóspedes mexicanos e judeus, e no qual Arturo só consegue uma vaga quando aquiesce à essa política racista do estabelecimento e afirma ser americano para a Sra. Hargraves, a proprietária do hotel. De acordo com Catherine Kordich:

Arturo's landlady, Mrs. Hargraves, is an embodiment of xenophobic Los Angeles, and her hotel is a microcosm of the city itself with Midwestern immigration represented in the residents who have emigrated to L.A. and even the name of the hotel, the Alta Loma, a generic attempt at the Spanishesque<sup>191</sup>

Esses residentes WASP do Alta Loma, empobrecidos como Arturo, são personagens recorrentes não só em *Ask the Dust*, mas também em outros romances do estilo *noir* contemporâneos do trabalho de Fante. Vindos de outros lugares do país, iludidos pela promessa *booster* de uma vida confortável no sol e plena de saúde, eles permanecem ao deus-dará na cidade, desolados e vivendo sem rumo, como zumbis. Para Bandini, esses desafortunados só têm dinheiro suficiente “para assinar o Los Angeles Times, o suficiente para manter viva a ilusão de que isto era um paraíso, de que suas casinhas de *papier-machê* eram castelos” [p.45, destaque nosso]. Hellfrick, o vizinho de Arturo no hotel, um aposentado do exército, vindo do estado de Missouri, que vive constantemente embriagado de gim barato, vestido num roupão sujo e com os olhos sempre vermelhos porque a *luz do sol* invade seu quarto, é a personagem de *Dust* que melhor representa o nível de decadência e decrepitude a que esses imigrantes pobres podem chegar na Califórnia. Em *The Day of the Locust* (1939), um romance notável de Nathanael West, este papel é cumprido pela personagem Homer Simpson, um simples ex-contador do Iowa, solitário, alienado, sem aptidão social e que parece ser atormentado pelos desejos sexuais que Hollywood lhe incita e que acabam por levá-lo à ruína. Em *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), de Horace McCoy, a infeliz Gloria (nome irônico) é uma atriz fra-

---

191 KORDICH, Catherine J. “John Fante’s *Ask the Dust*: a border reading”, in: MELUS Journal, Oxford University Press, 1995, v.20, n.4, p.19. “A senhoria de Arturo, Sra. Hargraves, é a personificação de uma Los Angeles xenofóbica e seu hotel é um microcosmo da própria cidade com a imigração do meio-oeste representada nos hóspedes que vieram para LA e até o nome do hotel, o Alta Loma, é uma tentativa genérica de hispanismo” (tradução nossa)

cassada vinda do Texas cuja rejeição da *Tinseltown* leva-a a um estágio avançado de niilismo.

O Alta Loma também possui uma estrutura arquitetônica esquisita que é descrita por Bandini no primeiro capítulo:

It was built on a hillside in reverse, there on the crest of Bunker Hill, built against the decline of the hill, so that the main floor was on the level with the street but the tenth floor was downstairs ten levels. If you had room 862, you got in the elevator and went down eight floors, and if you wanted to go down in the truck room, you didn't go down but up to the attic, one floor above the main floor. [p.15]<sup>192</sup>

Longe de ser apenas um fato curioso da narrativa, a descrição da precariedade do edifício – uma construção na encosta de um morro não soa muito seguro – e da bizarrice da sua estrutura de ponta cabeça – onde os andares “superiores” ficam nos níveis inferiores e vice-versa – é mais uma vez um símbolo da própria Los Angeles. Desta vez, o comentário sardônico tem como alvo a famosa arquitetura da cidade. Pode-se arriscar dizer que o desajuste arquitetônico do hotel é um espelho do desajuste social vivido na pele pelos próprios habitantes do lugar, como se a estrutura “de cabeça pra baixo” do hotel espelhasse as vidas desnortheadas de seus habitantes.<sup>193</sup>

De fato, esse sentimento de “desajuste” ou “excentricidade” é recorrente na arquitetura e no urbanismo angelino: na esteira do *revival* da estética de missões e sem um planejamento urbano que regrassasse o desenvolvimento da cidade, a importação dos mais variados estilos arquitetônicos do mundo todo para fins imobiliários, combinada com a presença ostensiva de *sets* de filmagem espalhados por Hollywood, contribuiu para dar à cidade uma certa aura de irrealidade, artificialidade e improvisado que foi registrada pelos autores *noirs*.<sup>194</sup> A maneira como Arturo e Camilla entram e saem do quarto de hotel

192 “Fora construído na encosta de um morro ao reverso, no cume de Bunker Hill, construído contra o declive do morro, de modo que o andar principal estava no nível da rua, mas o décimo andar ficava dez níveis abaixo. Se você tinha o quarto 862, entrava no elevador e descia oito andares, e para ir onde ficava o depósito você não descia, mas subia ao sótão, um andar acima do principal.”

193 Sobre a relação entre a da paisagem arquitetônica de Los Angeles e a identidade do habitante-imigrante desta cidade, Carey McWilliams observa dialeticamente que “o caráter da arquitetura, ao mesmo tempo que reflete o caráter desassossegado [*restless*] dos habitantes e de suas chegadas recentes, também contribui para o desenraizamento [*rootlessness*] deles e de seus sentimentos de irrealidade com relação a terra em que eles vivem. Como eles podem se sentir em casa em tais habitações e em tal terra?” [tradução nossa]. Cf. McWILLIAMS, Carey. Op. cit., p.362

194 FINE, David, op. cit., cap. 1 [Edição Kindle]

(pulando a janela), por exemplo, indica que uma “convencionalidade” como a porta perdeu sua função elementar nesta peculiar arquitetura angelina<sup>195</sup>. O protagonista de *The Day of the Locust*, um pintor da Nova Inglaterra trabalhando em Hollywood, acha que apenas o uso de dinamite poderia resolver o caos estético da proliferação de “ranchos mexicanos, cabanas samoanas, *villas* mediterrâneas, templos egípcios e japoneses, chalés suíços, casas de campo Tudor e toda combinação possível desses estilos”<sup>196</sup> que infestam a cidade. Jeremy Pordage, o literato inglês que é personagem de *After Many a Summer Dies the Swan* (1939), de Aldous Huxley, também fica chocado com a mistura de artificialidade e comercialismo chinfrim presente em LA ao se deparar com “um restaurante no formato de um buldogue sentado, a entrada por entre as patas do animal, os olhos iluminados”<sup>197</sup> lado a lado de funerárias, igrejas que parecem bancos, casas de astrologia e numerologia<sup>198</sup>, agências imobiliárias que parecem esfinges egípcias e postos de gasolinas.

O apartamento de Camilla também demonstra a verdade por trás da ideologia da Califórnia comercial. No seu quarto:

There was a Murphy bed, a radio, and dirty blue overstuffed furniture. The carpeted floor was littered with crumbs and dirt, and in the corner, sprawled out like one naked, lay a movie magazine. There were kewpie dolls standing about, souvenirs of gaudy nights at beach resorts. There was a bicycle in the corner, the flat tyres attesting to long disuse. There was a fishing pole in one corner

---

195 Sem querer implicar que Fante previu o pós-modernismo, talvez não seja mera coincidência que Fredric Jameson tenha escolhido justamente prédios da região de Bunker Hill para apontar evidências sobre o novo caráter da arquitetura sob o pós-modernismo em seu *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. David Fine observa que, enquanto os escritores *noirs* californianos viam a arquitetura de LA com maus olhos (uma artificialidade barata e puramente comercial), os entusiastas do pós-modernismo elogiam o jogo livre de significados e significantes presentes nesses tipos de estrutura. Cf. FINE, David, op. cit, cap. 1 [Edição kindle]

196 WEST, Nathanael. *The Day of the Locust*. London: Penguin, 2018, p. 3

197 HUXLEY, Aldous. *After Many a Summer Dies the Swan*. Elephant: Chicago, 1993, cap.1 [Edição Kindle] (tradução nossa). O autor de *Brave New World* havia se mudado para Los Angeles em 1937 e também contribuiu para o esforço satírico anti-*boosterismo* e anti-Hollywood dos anos 30 e 40, junto com outros exilados europeus da época. Nos anos 50, porém, Huxley parece ter encontrado na Califórnia uma experiência mítico-religiosa-estética em suas experiências com o uso de drogas psicodélicas que, de certa maneira, inauguraram o paraíso contracultural hippie californiano dos anos 60 e parecem ter-lhe afastado do estilo mais crítico de *After Many a Summer*.

198 Vale lembrar que a febre da astrologia de Los Angeles (e, talvez, o clima de irracionalismo derivado das suas várias seitas religiosas) chamou a atenção de outro exilado europeu na Califórnia Meridional: Theodor Adorno viveu em Los Angeles nos anos 1940 e, entre os seus trabalhos da sua “fase americana”, está o pouco lembrado *The Stars Down to Earth*, no qual o crítico analisa as colunas de astrologia do Los Angeles Times.

with tangled hooks and line, and there was a shotgun in the other corner, dusty. There was a baseball bat under the divan, and there was a bible lodged between the cushions of the overstuffed chair. The bed was down, and the sheets were not clean. There was a reproduction of the Blue Boy on one wall and a print of an Indian Brave saluting the sky on another. [p.141-2]<sup>199</sup>

Catherine Kordich aponta para a significância das duas imagens que estão presentes no quarto de Camilla (e que tendem a passar despercebidas na descrição do ambiente, se o leitor não historicizá-las): as reproduções de *The Blue Boy* e de um *Indian Brave*, penduradas na parede, capturam a “psique de Los Angeles”<sup>200</sup>. A primeira delas é um quadro pintado no século XVIII pelo artista inglês Thomas Gainsborough e que foi trazido para a Califórnia em 1922, ficando em exposição no museu Huntington desde então e tornando-se uma famosa atração turístico-cultural da região, vista por milhares de angelinos impressionados com a pose altiva do jovem anglo-aristocrata vestindo azul. A segunda dessas reproduções poderia ser uma aquarela do pintor americano Henry Farny (popular por seus trabalhos retratando os nativo-americanos), produzida em 1891, no qual um nativo empunha uma espingarda com o céu azul ao fundo, mas também poderia ser qualquer outra imagem similar a ela, visto que este tema de pintura (o “índio valente”) era repetido à exaustão na iconografia do Oeste Americano. Tanto o *Blue Boy* quanto a imagem de um *Indian Brave* se tornam produtos culturais – mercadorias decorativas, pôsteres para enfeitar o ambiente – no impulso *booster*, romantizando e enaltecendo a europeização anglo da cidade e seu passado “mítico-selvagem”, respectivamente.

Dentro do quarto de Camilla, os sentimentos de altivez e valentia que os dois quadros se propõem a representar tornam-se lamentáveis, dignos de pena, ao estarem pendurados neste ambiente de sujeira, precariedade e desordem. O leitor deve perceber

199 “Era uma cama dobrável embutida na parede, um rádio, e móveis sujos e azulados estofados em excesso. O chão atapetado estava coberto de migalhas e sujeira, e num canto, aberta como um nu, havia uma revista de cinema e bonequinhos gordotas, lembranças de noites divertidas em balneários. Havia uma bicicleta num canto, os pneus murchos atestando um longo desuso. Havia uma vara de pescar num canto com anzóis e linhas emaranhadas, e havia uma espingarda em outro canto, empoeirada. Havia um bastão de beisebol sob o divã e havia uma Bíblia entalada entre as almofadas de uma poltrona estofada em excesso. A cama estava abaixada e os lençóis nada limpos. Havia uma reprodução do Menino Azul numa parede e uma estampa de um Guerreiro Índio saudando o céu em outra”.

200 KORDICH, Catherine. Op. cit., p.24. Kordich, no entanto, ao propor uma “border reading” do romance, entende que a presença das reproduções de *The Blue Boy* e de *Indian Brave* no quarto de Camilla são um traço extremamente positivo do ser multiétnico da garçonete que, segundo a autora, é capaz de transitar entre todas as culturas (anglo-americana, europeia, hispânica, indígena) com orgulho e compreendendo seus valores. Acredito que é preciso discordar ou problematizar a positividade deste tipo de leitura, como espero que este trabalho esteja deixando claro.

que o espaço idílico (imaginário e altamente ideológico) ao qual essas imagens se referem é rebaixado pela esqualidez do espaço íntimo da trabalhadora latina e pobre que vive ali. Como enfeites baratos que são, esses dois pôsteres exibem-se como mercadorias baratas da Califórnia Meridional entre as outras mercadorias aleatórias que se acumulam no pardieiro – e todas elas, diga-se de passagem, se já não possuem valor de troca, também parecem ter perdido seu valor de uso: a bicicleta tem os pneus *murchos*, a vara de pesca tem sua linha e anzol *embaraçados* e a espingarda *acumula pó*.

Outro objeto presente no quarto de Camilla – igualmente simbólico ao aludir ao espaço social da Califórnia – é a revista de cinema que está esparramada em um canto do cômodo. Sendo Los Angeles praticamente um sinônimo de Hollywood – isto é, um sinônimo da indústria cultural cinematográfica americana, já mundialmente hegemônica nos anos 1930 –, não causa espanto que Camilla seja consumidora desse tipo de entretenimento de massa. Paralelamente à produção de filmes em si, vale lembrar que Hollywood também fomentou a produção da publicidade frívola sobre os membros do seu *star system* – como as revistas de fofoca e os programas de rádio, ao estilo de Louella Parsons<sup>201</sup>, que Arturo menciona no capítulo dezessete.

Na descrição do quarto de Camilla há uma comparação entre a revista de cinema, que deve estar com as páginas abertas, e um corpo nu (“*in the corner, sprawled out like one naked, lay a movie magazine*”). Esta comparação indica a sedução e a fetichização que envolvem este tipo de mercadoria que a revista apresenta (isto é, os filmes). É inclusive através deste fetiche da indústria cultural cinematográfica que Camilla gostaria de forjar sua própria identidade, como atesta o nome falso em sua carteira de motorista: “Camilla Lombard” é o desejo de apagamento de sua própria latinidade proletária para se enquadrar em (e consumir) um ideal de feminilidade branca e loira representado pela atriz Carole Lombard. Como toda mercadoria no sentido marxiano, obviamente, o produto da indústria cultural não entrega a realização completa dos desejos que ele promete ao seu consumidor. Porém, talvez não seja exagero pensar que, algumas linhas após essa descrição do quarto, depois do sexo com Arturo, a própria Camilla parece reificar-se –

---

201 Louella Parsons (1881-1972), colunista social nos jornais de William Randolph Hearst, era considerada a “rainha da fofoca de Hollywood” e comandava um programa de rádio no qual entrevistava celebridades nos anos 1930.

isto é, transformar-se em objeto, em mercadoria – quando ela fica nua e esparramada no divã, exatamente como a revista de cinema.<sup>202</sup>

Outro indício da infiltração constante da indústria cultural no ambiente do romance é a presença das revistas *pulp*, que aparecem sutilmente na narrativa, sempre relacionadas com a decadência de seus consumidores. Um “homem decadente de Milwaukee” que trabalha como ascensorista leva uma revista *pulp* para ler no elevador (capítulo um); Hellfrick, um farrapo humano, tem *western pulps* espalhados pelo chão do seu quarto (capítulo três); Sammy, o tuberculoso que é rival de Arturo pela atenção de Camilla, lê um *pulp*, indiferente ao sumiço da garçonete no deserto (capítulo dezoito). Bastante populares nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, as *pulp magazines* atraíam milhares de leitores, sobretudo os jovens das classes mais baixas e trabalhadoras que podiam comprá-las devido aos seus preços acessíveis. A baixa qualidade do papel usado nas páginas só rivalizava com a qualidade duvidosa<sup>203</sup> das histórias de fantasia, crime, detetives, *westerns* e romances que enchiam as edições de revistas como a *Black Mask*<sup>204</sup>, por exemplo. Em *Dust*, é este tipo de *pulp story*, do estilo *western*, que Sammy quer escrever antes de morrer (capítulo quatorze).

Há ainda mais um objeto de consumo que faz sua aparição em *Dust* para marcar a paisagem mercantilizada da Califórnia Meridional moderna e seu efeito nos habitantes dessa região: o automóvel – com sua promessa de liberdade e mobilidade física e social, um símbolo da produção fordista – é a mercadoria norte-americana por excelência durante grande parte do século XX. No capítulo nove, Camilla resolve levar Arturo para um mergulho noturno no litoral. Eles saem do *Columbia Buffett* e fazem o trajeto no veículo de Camilla, um Ford 1929 sem capota:

She would go right through a stop signal if no cars were around, and when anyone got in her way she would smash her palm on the squealing horn and hold it there. The sound rose like a cry of help through the canyons of buildings.

---

202 Para uma boa discussão das relações entre a mulher, a mercadoria e o cinema hollywoodiano, cf. DOANE, Mary Ann “The economy of desire: the commodity form in/of the cinema”, in *Quarterly Review of Film and Video*, Routledge, 1989, vol. 11, p.23-33

203 Embora o fenômeno das *pulp magazines* (e de suas antecessoras, as *dime novels* do final do século XIX) contivesse aquela (falta de) qualidade estética que só a literatura de massa pode produzir, é preciso lembrar que, dialeticamente, este fenômeno também contribuiu para a formação de uma geração de bons escritores americanos da classe trabalhadora-étnica que cresceram lendo esse tipo de ficção. Cf. DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London: Verso, 1997, p.242

204 O estilo *noir* californiano deve muito a ficção de detetive *hard-boiled* da revista *Black Mask*: Raymond Chandler e Dashiell Hammett, por exemplo, são dois autores que começaram suas carreiras escrevendo contos nessa revista.

She kept doing this, no matter whether she needed it or not. I cautioned her once, but she ignored it.

'I'm driving this car,' she said.

We got to Wilshire where the traffic was regulated to a minimum of thirty-five. The Ford couldn't travel that fast, but she clung to the middle lane and big fast cars shot around us. They infuriated her and she shook her fist at them. After a mile she complained about her feet and asked me to hold the wheel. As I did it she reached down and took off her shoes. Then she took the wheel again and threw one foot over the side of the Ford. At once her dress ballooned out, spanked her face. She tucked it under herself, but even so her brown thighs were exposed even to a pinkish underthing. It drew a lot of attention. Motorists shot by, pulled up short, and heads came out of windows to observe her brown naked leg. It made her angry. She took to shouting at the spectators, yelling that they ought to mind their own business. [...]

Then we got to a major stop-signal at Western and Wilshire. It was a busy corner, a movie palace and night clubs and drug stores pouring pedestrians into the street. She couldn't go through that signal because so many other cars were in front of us, waiting the change of light. She sat back, impatient, nervous, swinging her leg. Faces began to turn our way, horns tooted gaily, and behind us a fancy roadster with an impish klaxon sent out an insistent yoo-hoo. She turned around, her eyes ablaze, and shook her fist at the collegians in the roadster. By now every eye was on us, and everyone smiled. I nudged her.

'Pull it in at stop signals, at least.'

'Oh shut up!' she said.

[...] The Ford kicked like a mule, rattled and jerked and broke wind. She was proud of that car.

'It's got a wonderful engine,' she said.

'It sounds good,' I said, hanging on.

'You ought to have a car of your own,' she said.<sup>205</sup> [p.63-4]

Superlotada por automóveis já em meados dos anos 1930 e com um precário sistema de transporte público<sup>206</sup>, a Los Angeles de *Dust* já parece prenunciar o caos urbano dos nossos modernos engarrafamentos. A atitude de Camilla no trânsito é repleta de raiva e impaciência: ela não simplesmente aciona a buzina do Ford – ela “afunda a mão” (“*smash her palm*”) no instrumento, com ou sem necessidade de fazer barulho; ela balança a perna num gesto de ansiedade; quer acelerar o máximo que pode, cruzando os semáforos; irrita-se com os outros motoristas e até mesmo com Arturo, seu passageiro.

A menção a elementos da natureza neste trecho (a cidade que é um “*cânion de edifícios*” e o carro que “*escoiceava como uma mula*”) serve como um indicativo de que a mitologia do *Wild West* e de seus *cowboys* está gravada no tecido ideológico desta cidade (Los Angeles como a última fronteira do território americano), com seus resquícios

---

205 “Ela avançava os sinais quando não havia carros por perto e, quando alguém a retardava, afundava a palma da mão na buzina guinchante e a mantinha ali. O som se elevava como um grito de socorro através dos cânions de edifícios. Fazia isso o tempo todo, com ou sem necessidade. Eu a adverti uma vez, mas ela me ignorou.

- Sou eu quem está dirigindo este carro - disse.

Chegamos a Wilshire, onde o tráfego era limitado a um mínimo de cinquenta quilômetros. O Ford não podia andar tão rápido, mas ela se manteve na pista do meio enquanto carrões velozes disparavam ao nosso lado. Ficava furiosa com isso, sacudia os punhos e os xingava. Depois de um quilômetro, queixou-se dos pés e me pediu que segurasse o volante. Segurei, ela se abaixou e tirou os sapatos. Então pegou no volante de novo e jogou um pé sobre a lateral do Ford. Imediatamente seu vestido se inflou como um balão e fustigou seu rosto. Ela o puxou para baixo do corpo, mas mesmo assim suas coxas morenas ficaram expostas até uma roupa de baixo rosada. Chamava muita atenção. Motoristas passavam como balas, diminuía a marcha e emparelhavam, cabeças saíam das janelas para observar suas coxas morenas nuas. Isto a deixou furiosa. Começou a berrar para os espectadores, gritando que fossem cuidar da própria vida[...]

Chegamos então a um sinal importante em Western e Wilshire. Era uma esquina agitada, um grande cinema, clubes noturnos e drugstores despejando pedestres nas calçadas. Ela não podia avançar aquele sinal, porque havia muitos carros à nossa frente esperando que o sinal abrisse. Recostou-se no assento, impaciente, nervosa, balançando a perna. Os rostos começaram a se voltar para nós, as buzinas tocavam alegremente, e atrás de nós um conversível elegante com uma buzina travessa emitia um iuhuuu insistente. Ela virou-se, os olhos flamejantes, e sacudiu o punho para os universitários no conversível. Eu a cutuquei.

- Bote a perna para dentro nos sinais, pelo menos.

- Ora, cale a boca! - disse ela.

[...] O Ford escoiceava como uma mula, chacoalhava, sacudia e cortava o vento. Ela se orgulhava daquele carro.

- Tem uma máquina maravilhosa - disse ela.

- Parece boa - eu disse, agarrando-me.

- Devia ter um carro - ela falou.”

206 Para se ter uma ideia da grande adesão de Los Angeles à vida sob quatro rodas, calcula-se que em 1935 já havia na cidade 1,6 habitantes para cada carro (a média nacional na mesma época era de 5,6 habitantes para cada veículo). Cf. BOTTLES, Scott. *Los Angeles and the Automobile: The Making of the Modern City*. Berkeley: University of California Press, 1991, p.95.



pré-industriais, ao mesmo tempo em que serve também para aprofundar o contraste e a distância que já existem entre essa natureza rústica e o inferno da metrópole moderna – um híbrido peculiar de “rural” e “urbano” que Carey McWilliams apelidou de “*rurbano*” [*rurban*]<sup>207</sup>.

De certa forma, a imagem de masculinidade associada ao *Wild West* e ao mundo automotivo é espelhada no ato de dirigir de Camilla: ela tenta se mostrar ousada e “durona” atrás do volante, guiando o carro virilmente, como se fosse a própria dona da rua – totalmente o contrário de uma feminilidade dócil esperada pelo estereótipo sexista. Infelizmente, sua “masculinidade ao volante” não é respeitada pelos outros motoristas homens ao seu redor, que buzina avidamente e querem olhar para a perna nua que ela coloca para fora do carro – Arturo, desconfortável com a situação e dando mais uma amostra de seu machismo, chega até mesmo a pedir que ela coloque a perna para dentro para não chamar atenção. Para esta motorista, em vez da liberdade e da promessa de mobilidade, associadas à posse da mercadoria automobilística, há apenas o estresse, o imobilismo do tráfego sobrecarregado e o olhar machista no trânsito. Em um momento posterior do romance, no capítulo dezesseis, a figura do automóvel reaparece, no diálogo das personagens, para ilustrar o limite da liberdade feminina neste mundo masculinizado: vítima de violência doméstica, Camilla aparece no quarto de Arturo com um olho roxo e, quando perguntada sobre o hematoma, a garçonete diz que aquilo era apenas o resultado de *um acidente de carro* – ao que Arturo replica: “*Sammy estava dirigindo o outro carro?*”.

Apesar de toda a dificuldade e do estresse para dirigir em Los Angeles, é interessante notar que Camilla não abandona o prazer e o orgulho de possuir esta mercadoria sob rodas – ela até mesmo elogia a qualidade do motor, o que não deixa de soar cômico, visto que é obviamente impossível mover-se nos engarrafamentos da cidade. Camilla chega a aconselhar Arturo, no trecho acima, a adquirir um automóvel, como se deixasse implícito que o pertencimento a um ideal de vida superior – mais masculinizado? mais angelino? mais burguês? – depende da posse desta máquina.

---

207 Segundo McWilliams: “De fato, a Califórnia Meridional constitui um único distrito metropolitano que poderia ser caracterizado como *rurbano* [*rurban*]: nem cidade, nem campo, mas uma mistura de ambos. Assim como a Califórnia Meridional é a região menos rural da América, Los Angeles também é, paradoxalmente, a cidade menos urbanizada [*citified*] de todas as cidades dos Estados Unidos [...] A Califórnia Meridional é uma obra humana, uma gigantesca improvisação” (tradução nossa) Cf. McWILLIAMS, Carey. Op. cit. p.12-3

E, como se lembrasse do conselho de Camilla, é exatamente isso que Arturo faz no capítulo dezessete, logo após receber a notícia de que seu romance fora aceito para publicação e de que ele ganhara uma boa quantia de dinheiro pela obra, inaugurando assim um novo capítulo de ascensão econômico-social em sua vida. A mobilidade do automóvel vira então um correlato de sua independência financeira:

I bought a car, a 1929 Ford. It had no top, but it sped like the wind, and with the coming of dry days I took long rides along the blue coastline, up to Ventura, up to Santa Barbara, down to San Clemente, down to San Diego, following the white line of the pavement, under the staring stars, my feet on the dashboard, my head full of plans for another book, one night and then another, all of them together spelling dream days I had never known, serene days I feared to question. I prowled the city with my Ford: I found mysterious alleys, lonely trees, rotting old houses out of a vanished past. Day and night I lived in my Ford, pausing only long enough to order a hamburger and a cup of coffee at strange roadside cafes. This was the life for a man, to wander and stop and then go on, ever following the white line along the rambling coast, a time to relax at the wheel, light another cigarette, and grope stupidly for the meanings in that perplexing desert sky. [p.152]<sup>208</sup>

A escolha do modelo do carro não é arbitrária: ele compra um Ford 1929 sem capota, exatamente o mesmo modelo que Camilla dirigia no capítulo nove. Mas agora, como numa inversão perversa da cena do capítulo nove, o automóvel roda livremente pela Califórnia Meridional, indo de ponta a ponta na região, anunciando um espírito de liberdade aparentemente alcançado, *por estar nas mãos da personagem masculina*. Bandidini admite que este ir e vir sem obstáculos é “vida para um *homem*”. No entanto, repetimos que este espírito de liberdade, exclusivo para apenas um gênero, é só *aparentemente* alcançado porque o próprio narrador diz temer questionar demais esse raro período de

---

208 “Comprei um carro, um Ford 1929. Não tinha capota, mas corria como o vento, e, com a chegada dos dias secos, fiz longos passeios pela Costa Azul, até Ventura, até Santa Barbara, até San Clemente, até San Diego, seguindo a linha branca do pavimento, debaixo do olhar das estrelas, o pé no acelerador, a cabeça cheia de planos para outro livro, uma noite e depois outra, todas elas juntas soletrando dias de sonho que eu nunca conhecera, dias serenos que eu receava questionar. Eu rondava a cidade com o meu Ford: descobri vielas misteriosas, árvores solitárias, casas velhas em ruínas, saídas de um passado perdido. Dia e noite, eu vivia no meu Ford, parando apenas para pedir um hambúrguer e uma xícara de café em estranhos cafés de beira de estrada. Era a vida ideal para um homem, perambular e parar e depois continuar, sempre seguindo a linha branca ao longo da costa errante, um tempo para relaxar ao volante, acender outro cigarro, e buscar estupidamente significados naquele desconcertante céu do deserto.”

serenidade em sua vida (apoiado por sua nova condição material), como se a fragilidade desses dias pudesse se desfazer num piscar de olhos.

Também neste aspecto da figuração do automóvel como um objeto implicado nos destinos das suas personagens, *Ask the Dust* não está sozinho em sua tradição: outros romances da formação *noir* da Califórnia Meridional também registraram um sentimento de desastre iminente fazendo uso de um simbolismo automotivo<sup>209</sup>. Em *If He Hollers Let Him Go* (1945), de Chester Himes, por exemplo, o carro e o trânsito são espaços onde eclodem tensões raciais entre Bob Jones, o protagonista negro, e outros motoristas, policiais e pedestres brancos, como aqueles que cruzam seu caminho nas ruas, “trocando olhar por olhar, ódio por ódio”<sup>210</sup>.

Outro *topos* bastante recorrente na ficção de Los Angeles que também está presente em *Dust* é a figuração de um desastre de grandes proporções. Seja por meio de catástrofes naturais (terremotos, incêndios florestais, enchentes), por ação humana (guerras, bombas nucleares) ou até mesmo por ataque interplanetário (invasões alienígenas), Los Angeles parece ser a cidade americana recordista em destruições ficcionais – não só em literatura *noir*, mas também em diversos filmes B e de Hollywood. Mike Davis calcula, em pesquisa feita em meados dos anos 1990, que a cidade já havia sido destruída ficcionalmente mais de uma centena de vezes dos anos 1920 até aquele momento.<sup>211</sup> O fato de a Califórnia Meridional estar geograficamente localizada numa área de falha geológica (a falha de San Andreas), extremamente propícia a abalos sísmicos e o clima seco e quente da região, com fortes ventos em certas épocas do ano, contribuindo para a propagação de incêndios, faz da Califórnia um lugar ideal para imaginar tais apocalipses literários.

No capítulo doze, andando pelo litoral de Long Beach (parte do condado de Los Angeles), Arturo presencia um terremoto devastador:

Suddenly I felt a rumble, then a roar.

---

209 De acordo com David Fine, “Desde que a cidade [de Los Angeles] emergiu nos anos 1920 e 1930 como uma cidade sob rodas, o carro se ofereceu ao romancista ou como um instrumento de morte ou como metáfora para uma promessa ilusória de mobilidade. Em ficção [noir], o carro veloz na costa litorânea representa a promessa não cumprida de liberdade da Costa Oeste” (tradução nossa). Fine também mostra como os acidentes e mortes automotivos são recorrentes em obras *hard-boiled* como as de James Cain. Cf. FINE, David. Op.cit., cap. 1 [Edição kindle].

210 HIMES, Chester. *If He Hollers Let Him Go*. London: Serpent’s tail, 2016, p.15

211 DAVIS, Mike. *Ecologia do Medo*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 264.

The stone bench fell away from me and thumped into the sand. I looked beyond to the Long Beach skyline; the tall buildings were swaying. Under me the sand gave way; I staggered, found safer footing. It happened again.

It was an earthquake.

Now there were screams. Then dust. Then crumbling and roaring. I turned round and round in a circle. I had done this. I had done this. I stood with my mouth open, paralysed, looking about me. I ran a few steps towards the sea. Then I ran back.

You did it, Arturo. This is the wrath of God. You did it.

The rumbling continued. Like a carpet over oil, the sea and land heaved. Dust rose. Somewhere I heard a booming of debris. I heard screams and then a siren. People running out of doors. Great clouds of dust.

You did it, Arturo. Up in that room on that bed you did it.

Now the lamp posts were falling. Buildings cracked like crushed crackers. Screams, men shouting, women screaming. Hundreds of people rushing from buildings, hurrying out of danger. A woman lying on the sidewalk, beating it. A little boy crying. Glass splintering and shattering. Fire bells. Sirens. Horns. Madness. [p.98]<sup>212</sup>

Neste trecho, as frases curtas, marcadas com verbos de movimento ou simples frases nominais (“Sirenes. Buzinas. Loucura”) criam uma sucessão rápida de cenas e sons que são acompanhadas por Arturo, de maneira bastante cinematográfica, dando a tônica de desespero da situação. Posteriormente, no capítulo treze, ao voltar para Bunker

---

212 “Subitamente ouvi um ronco surdo e então um rugido.

O banco de pedra afastou-se de mim e caiu na areia. Olhei para a fileira de barracas; estavam sacudindo e desmantelando-se. Olhei além para a silhueta dos edifícios de Long Beach; os altos prédios oscilavam. Debaixo de mim, a areia cedeu; cambaleei, encontrei um piso mais firme. Aconteceu de novo.

Era um terremoto.

Ouvi gritos. Então poeira. Então desmoronamento e estrondo. Comecei a girar sobre mim mesmo e em círculo. Eu fizera aquilo. Eu fizera aquilo. Fiquei parado com a boca aberta, paralisado, olhando ao meu redor. Corri alguns passos em direção do mar. Corri de volta então.

Você fez isto, Arturo. Esta é a ira de Deus. Você fez isto.

O ronco surdo continuou. Como um tapete sobre óleo, o mar e a terra balançaram. Poeira subiu. Em algum lugar, ouvi um fragor de destroços. Ouvi gritos, depois uma sirene. Pessoas correndo porta afora. Grandes nuvens de poeira.

Você fez isto, Arturo. Lá em cima, naquele quarto, naquela cama, você fez isto.

Agora os postes estavam caindo. Edifícios rachavam como biscoitos triturados. Gritos, homens gritando, mulheres gritando. Centenas de pessoas fugindo dos edifícios, correndo para longe do perigo. Uma mulher deitada na calçada, batendo nela. Um menininho chorando. Vidro se estilhaçando e partindo no chão. Alarmes de incêndio.

Sirenes. Buzinas. Loucura.”

Hill, tomando cuidado ao passar debaixo de cada estrutura, Arturo diz que LA era uma cidade condenada, amaldiçoada, com uma catástrofe futura batendo à sua porta [p.102].

Sabe-se que John Fante realmente testemunhou o histórico terremoto que devastou Long Beach em 1933<sup>213</sup> e certamente usou sua experiência para escrever esta cena do capítulo doze, mas o ímpeto documental e biográfico do romance não é o mais interessante aqui. O que realmente vale a pena ser observado são os propósitos a que esta catástrofe serve na economia geral do romance: primeiramente, o evento acontece logo após a consumação sexual de Arturo e Vera Rivken, e o primeiro parece acreditar que a catástrofe natural é uma punição divina para seu ato sexual pecaminoso particular – a herança católica de Arturo, com seu sentimento de culpa, vem a primeiro plano nesse momento (“*você causou isso, Arturo. Lá em cima naquele quarto, naquela cama, você causou isto*”, ele diz para si mesmo). O terremoto se torna, então, uma espécie de paisagem mental de Arturo – uma projeção da sua própria interioridade no mundo a sua volta, mais ou menos à moda do poeta romântico. Acreditar que acontecimentos do mundo exterior (o abalo sísmico) giram em torno de sua conduta pessoal demonstra, portanto, a presunção desse narrador egótico – o que deve soar, para o leitor, como mais um indicativo de sua não-confiabilidade, além de uma oportunidade para que o leitor se distancie criticamente desse narrador.

Em segundo lugar, o terremoto é também o evento que causa a morte de Vera e inicia um ponto de virada na trama. Como uma solução *deus ex-machina* para agraciar Arturo, o terremoto desaparece com Vera – o narrador-protagonista não precisa mais lidar com ela durante o romance – e cria a oportunidade para o aspirante a romancista escrever o livro que será sobre a vida dela (sem ao menos ter tido a oportunidade de conhecer minimamente sobre a moça), quebrando finalmente seu bloqueio criativo e, aparentemente, consolidando sua entrada no mercado editorial. O “sucesso” literário de Arturo tem origem, portanto, numa tragédia que vitimiza uma mulher pobre e judia – o seu “Outro” étnico-religioso e de gênero. Como nos lembra Davis, a constante destruição ficcional de Los Angeles (esteja ela em romances *noir*, em subliteratura ou no cinema) aparece, mais amplamente, como um sintoma de decadência e ruína de um império outrora grandioso – e, não raramente, esse arrebatamento apocalíptico traz em si nuances racis-

---

213 COOPER, Stephen. *Full of Life: A Biography of John Fante*. Santa Monica: Angel City Press, 2005, p.130-1. O episódio do terremoto também aparece num conto bem-humorado, “The Wrath of God”, incluso na coletânea *Dago Red* (1940).

tas e xenofóbicas, sobre as quais o leitor deve estar atento e se perguntar quem, afinal de contas, são sempre as vítimas dessas tragédias.<sup>214</sup> Em *Dust*, este aspecto de decadência imperial parece estar bem evidente: os Estados Unidos, após um longo período de expansão territorial e acumulação de capital, encontram-se em plena Grande Depressão.

É durante este período histórico em particular que parece surgir outro componente socialmente simbólico do espaço desta narrativa – talvez o mais importante deles –, que aparece em grandes nuvens durante a cena do terremoto e que, de certa maneira, está galvanizado na memória coletiva estadunidense. Trata-se, é claro, da poeira.

### **Vindo do pó, retornando ao pó**

Presente desde o título do romance<sup>215</sup>, o pó ou a poeira (duas palavras praticamente intercambiáveis na língua portuguesa para a palavra *dust*) surge a todo momento na narrativa. Sua repetição insistente não é um defeito da obra, mas sim um indício da relevância dessa substância para o romance – substância que é, convém lembrar, quase como uma espécie de anti-matéria, formada por pequenas partículas de areia, solo, minerais, restos microscópicos de fungos e insetos, cabelos, pelos e até células humanas mortas, nem sempre visualizada a olho nu. Em suma, um acumulado de componentes sem vida que pode metaforizar a existência insignificante daquelas personagens habitantes de Los Angeles, que migraram para esta cidade com “pó de Chicago, Cincinnati e Cleveland em seus sapatos” [p.45].

Entre as diversas aparições do pó no romance podemos mencionar: o apartamento de alguns amigos de Arturo que “cheirava a camundongos e pó” [p.12]; o tronco da palmeira (já mencionada anteriormente) “sufocado de pó e areia soprados pelos desertos de Mojave e Santa Ana” [p.16]; a “poeira de Wyoming, Utah e Nevada em meus cabelos e em minhas orelhas” [p.48] que cobre Arturo ao chegar em Los Angeles; as xícaras da Sra. Hargraves são “empoeiradas” [p.50]; a “agitada poeira de Los Angeles” [p.51] causava febre num pobre hóspede do Alta Loma, vindo de Memphis; as cópias de *The Little*

214 DAVIS, Mike. Op. cit., p.333-7

215 O título do romance de Fante é retirado de uma passagem do romance *Pan* (1894), do escritor norueguês Knut Hamsun, autor que o americano admirava bastante. O narrador (um eremita que vive em meio à inóspita natureza do interior da Noruega), em determinado momento da obra, relata um caso que se assemelha a um conto folclórico sobre uma donzela que amava muito um rapaz que, por sua vez, amava com intensidade uma outra mulher “como se fosse um louco ou um mendigo. Por quê? Pergunte ao pó na estrada e as folhas que caem das árvores, pergunte ao misterioso deus da vida, porque ninguém sabe dessas coisas”. Cf. HAMSUN, Knut. *Pan* (trad. Sverre Lyngstad) London: Penguin Books, 1998, p.101 [tradução nossa]

*Dog Laughed* que “juntavam poeira” [p.52], espalhadas por Arturo no saguão do hotel, na tentativa frustrada de fazer com que alguém lesse seu conto; a prece que Arturo quer fazer após o terremoto “era pó na minha boca” [p.99]; o casaco que Camilla usa “estava pontilhado de fiapos e poeira” [p.121]. Assentando-se em Los Angeles, a onipresença do pó contribui para esta caracterização negativa e rebaixada da cidade decadente que a construção geral do romance parece sugerir, fazendo deste último uma narrativa *noir* ensolarada e empoeirada. Em um dos raros episódios da narrativa onde parece reinar uma sincera harmonia e positividade na paisagem<sup>216</sup>, é possível notar a ausência dessa poeira: no capítulo nove, Arturo e Camilla chegam em Palisades para praticar *skinny-dipping* ao cair da noite; os amantes, portanto, afastam-se da cidade e chegam no litoral onde “o ar era limpo”, “nós respirávamos com gratidão” e “*não havia poeira*” [p.65, destaque nosso].

Vindo de uma tradição familiar e de uma educação católica, certamente não deve ter escapado a John Fante o conhecimento da tradicional metáfora bíblica do pó contida, por exemplo, no Gênesis e no Eclesiastes: a conhecida afirmação de que tudo e todos compartilham uma mesma origem e se dirigem a um mesmo destino final (“do pó viemos e ao pó retornaremos”) expressa a finitude inevitável e a existência cíclica do ser. A partir dessa primeira alusão mítico-religiosa, a evocação dessa substância para representar o fim da vida tornou-se recorrente na tradição literária. Em *Hamlet*, por exemplo, o ser humano, apesar de suas potencialidades e de suas conquistas, não é nada mais que a “quintessência do pó”. Em *The Waste Land*, de T.S. Eliot, um deserto de pedras, sem água, simboliza a esterilidade, a morte e o “medo em um punhado de pó”. Num poema de Edna St. Vincent Millay, os amantes e os pensadores, ao morrerem, tornam-se um só “com a poeira enfadonha e sem discriminação”<sup>217</sup>

Para além das metáforas literárias para a finitude humana, a imagem da poeira também encarnava, para a sociedade norte-americana dos anos 1930, um medo bastante real e imediato: como bem lembra Bruna Abelin em seu estudo sobre John Fante, gigantescas tempestades de poeira (*dust bowl storms*) devastaram grandes regiões agrícolas do sul dos Estados Unidos a partir de 1934, destruindo plantações, matando animais e obri-

216 Harmonia e positividade que, obviamente, não duram muito para Arturo, pois ele não conseguirá ter um desempenho sexual satisfatório na areia da praia neste episódio.

217 Ver William Shakespeare, *Hamlet*, London: Longman, 1995, p.75; T.S.Eliot, *Poemas 1910-1930* (trad. Idelma Ribeiro de Faria), São Paulo: Massao Ohno, 1985, p.35; Edna St. Vincent Millay, “Dirge Without Music” in: *Collected Poems*, New York: Harper Perennial, 2011 [edição Kindle]

gando milhares de pequenos e médios fazendeiros e trabalhadores rurais a abandonarem suas terras e migrarem para outras regiões do país, em especial a Califórnia.<sup>218</sup> É esta poeira, que representa uma tragédia humana e ambiental, que parece vir nos sapatos dos personagens de *Dust* que se deslocam de outros estados para o *Golden State*.

Mas essas históricas tempestades que foram tema das canções de Woody Guthrie e das fotografias de Dorothea Lange não são a única origem da poeira do romance. É preciso lembrar que Los Angeles também está geograficamente muito próxima dos desertos do Mojave e de Sonora e a areia que sopra dessas regiões secas está intimamente ligada ao pó que invade a Califórnia Meridional.

Fante parece ter trabalhado literariamente a imagem do pó em *Ask the Dust* de forma a criar ressonâncias histórico-sociais específicas ao mencioná-lo na narrativa, especialmente ao relacionar essa substância com Camilla. Voltando ao capítulo dezesseis, novamente no episódio da visita de Arturo ao pobre apartamento de Camilla, o narrador-protagonista testemunha a esqualidez do lugar:

I walked into the kitchen, smelled the garbage in the sink, saw the greasy frying pans on the stove. I opened the Frigidaire and it was empty save for a can of condensed milk and a cube of butter. The icebox door would not close, and that seemed as it should be. I looked into the closet behind the Murphy bed and there were lots of clothes and lots of clothes-hooks, but all the clothes were on the floor, except a straw hat, and that hung alone, ridiculous up there by itself. [p.142]<sup>219</sup>

Uma vez registrado este estado de precariedade do ambiente, é o quê Arturo diz logo no parágrafo seguinte que deveria chamar a atenção do leitor:

So this is where she lived! I smelled it, touched it with my fingers, walked through it with my feet. It was as I had imagined. This was her home. Blindfolded I could have acknowledged the place, for her odor possessed it, her

---

218 ABELIN, Bruna Arozi. A simplicidade mordente de um protagonista-escritor *outsider*: estudo de *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* de John Fante (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2015, p.60. Curiosamente, a própria crítica estadunidense pouco aludiu à relação entre a poeira do título e o fenômeno da *Dust Bowl*.

219 “Caminhei até a cozinha, cheirei o lixo na pia, vi as frigideiras gordurentas no fogão. Abri a geladeira e estava vazia, a não ser por uma lata de leite condensado e um tablete de manteiga. A porta da geladeira não fechava, e parece que era para ser assim mesmo. Olhei no armário atrás da cama dobrável e havia uma porção de roupas e uma porção de cabides, mas todas as roupas estavam no chão, exceto um chapéu de palha, pendurado sozinho, ridículo lá no alto sem companhia.”



fevered, lost existence proclaimed it as part of a hopeless scheme. An apartment on Temple Street, an apartment in Los Angeles. She belonged to the rolling hills, the wide deserts, the high mountains, she would ruin any apartment, she would lay havoc upon any such little prison as this. It was so, ever in my imagination, ever a part of my scheming and thinking about her. This was her home, her ruin, her scattered dream. [p.142]<sup>220</sup>

Nota-se no trecho acima que Arturo, ao constatar a precariedade do espaço em que Camilla vive, não se sensibiliza com a situação da garçonete a ponto de, por exemplo, criar um arroubo de consciência de classe que possibilitasse ao jovem escritor ver o elo mútuo de similaridade proletária entre eles dois (afinal, o quarto de Arturo no Alta Loma também não é dos melhores). Ele também não tenta fazer uma crítica às estruturas político-econômicas que impõem padrões de segregação habitacional aos habitantes *chicanos* de Los Angeles. Em vez disso, Arturo reage à precariedade do ambiente dizendo que a sujeira e a desorganização do apartamento são traços irremediáveis e inevitáveis da essência deste sujeito étnico hispânico que Camilla é. Desta forma, ele interpreta o espaço habitado por Camilla de acordo com sua própria imaginação racial estereotipada – antes mesmo de ver o apartamento em si, Arturo já imaginava-o com essa aparência decadente, pois “era assim, sempre na minha imaginação, sempre parte de meus planos e pensamentos” sobre Camilla.<sup>221</sup> Arturo está dizendo neste trecho, em alto e bom som, que o lugar deste Outro étnico não é a organização civilizada da metrópole urbana (“um apartamento em Temple Street, um apartamento em Los Angeles”), à qual ela jamais conseguiria se assimilar (segundo ele), e sim, o espaço pré-moderno da natureza selva-

---

220 “Então era aqui que ela morava! Cheirei o quarto, toquei-o com meus dedos, caminhei através dele com meus pés. Era como havia imaginado. Este era o seu lar. De olhos vendados eu podia ter reconhecido o local, pois o cheiro dela o dominava, sua existência perdida o proclamava como parte de um esquema sem esperança. Um apartamento em Temple Street, um apartamento em Los Angeles. Ela pertencia às colinas ondulantes, aos vastos desertos, às altas montanhas, ela arruinaria qualquer apartamento, causaria estrago em qualquer pequena prisão como esta. Era assim, sempre na minha imaginação, sempre parte de meus planos e pensamentos sobre ela. Este era o seu lar, sua ruína, seu sonho disperso.”

221 Matthew Elliott (o primeiro estudioso a sugerir um olhar de desconfiança ao fato de Arturo ser o narrador do romance) corretamente chamou a atenção para essa conclusão distorcida que Arturo faz da sujeira do apartamento de Camilla. Segundo o autor, no romance, “em última instância, Arturo conta a história da assimilação de Camilla [à uma branquitude americana], como uma antítese da sua própria história de assimilação. Enquanto a assimilação dele é representada como inevitável, a assimilação dela é impossível – um ‘esquema sem esperança’, como ele diz, destinado a falhar” [tradução nossa]. Cf. ELLIOTT, Matthew. *Erasure and Reform: Los Angeles Literature and the Reconstruction of the Past* (Tese de Doutorado). University of Maryland. Maryland, 2004, p.45-47.

gem das montanhas e do *deserto* – e é justamente este último lugar, tão intimamente ligado à poeira, que se torna o destino final de Camilla no romance.

Após os sucessivos desaparecimentos de Camilla nos capítulos dezessete e dezoito e sentindo a falta dela, Arturo recebe uma carta de Sammy dizendo que ela está com ele na sua cabana à beira do Mojave e que “se ela é sua garota, é melhor vir apanhá-la porque não quero ela por aqui” [p.162]. Arturo imediatamente parte para lá, mas ao chegar descobre que a pobre garota já havia marchado para dentro do deserto três dias antes, levando apenas a roupa do corpo, o cachorrinho que havia adotado com Arturo e uma garrafa de leite. Transtornado, Arturo sai à procura dela, vagando pelo Mojave no meio da noite fria, procurando por pegadas e sinais dela, sem sucesso. Em prosa clara e simples, essas últimas cenas do romance leem-se de maneira pungente e melancólica. Considerando a paisagem à sua volta e a impossibilidade de encontrar Camilla viva naquela imensidão desértica, o dia amanhecendo, Arturo reflete:

I remembered road maps of the district. There were no roads, no towns, no human life between here and the other side of the desert, nothing but wasteland for almost a hundred miles. I got up and walked on. I was numb with cold, and yet the sweat poured from me. The greying east brightened, metamorphosed to pink, then red, and then the giant ball of fire rose out of the blackened hills. Across the desolation lay a supreme indifference, the casualness of night and another day, and yet the secret intimacy of those hills, their silent consoling wonder, made death a thing of no great importance. You could die, but the desert would hide the secret of your death, it would remain after you, to cover your memory with ageless wind and heat and cold.

It was no use. How could I search for her? Why should I search for her? What could I bring her but a return to the brutal wilderness that had broken her? I walked back in the dawn, sadly in the dawn. The hills had her now. Let these hills hide her! Let her go back to the loneliness of the intimate hills. Let her live with stones and sky, with the wind blowing her hair to the end. Let her go that way. [p.164]<sup>222</sup>

---

222 “Lembrei-me de mapas rodoviários do distrito. Não havia estradas, nem cidades, nenhuma vida humana entre aqui e o outro lado do deserto, nada a não ser terra desolada ao longo de quase cento e cinquenta quilômetros. Levantei-me e continuei a caminhar. Estava dormente do frio, mas o suor escorria pelo meu corpo. O leste acinzentado iluminou-se, metamorfoseou-se em rosa e depois em vermelho, e então a gigantesca bola de fogo ergueu-se das colinas enegrecidas. Através da desolação, havia uma suprema indiferença, a casualidade da noite e de outro dia e, no entanto, a intimidade secreta dessas colinas, sua maravilha silenciosa e consoladora faziam da morte uma coisa sem grande importância. Você podia morrer, mas o deserto esconderia o segredo da sua morte, ele persistiria depois de você, para

Mais uma vez é preciso acompanhar o raciocínio de Arturo para considerarmos sua cumplicidade ideológica ao esquema social que relega Camilla ao seu abandono no deserto: no trecho acima, o agora escritor-publicado interpreta o espaço do deserto e a paisagem que o emoldura (as colinas, o dia e a noite, o céu e o sol) de maneira a enfatizar a morte da jovem como um fato inevitável do destino. Assim como o brilho da manhã sucede à noite com uma “suprema indiferença” aos seres humanos, assim como a ação do tempo, do vento e do solo do deserto apagam todo o sinal de vida que ali pisou, a morte e o apagamento de Camilla devem acontecer porque esta é a lei da Natureza e da Existência – é basicamente isto que o narrador-protagonista está anunciando nesses dois parágrafos. E é contra esse raciocínio perverso de naturalização da morte de uma pobre oprimida que o leitor de *Dust* deve se posicionar, se não quiser cair na armadilha da laldainha metafísica do narrador que justifica a tragédia como quem diz que “a vida é assim mesmo, não há o que fazer”.<sup>223</sup>

Neste trecho, mais uma vez Arturo expressa-se por meio de sua dicção poético-literária: o nascer do dia no deserto é enunciado com tintas impressionistas e imagens metonímicas (“o leste acinzentado iluminou-se, metamorfoseou-se em rosa e depois em vermelho, e então a gigantesca bola de fogo ergueu-se das colinas enegrecidas”), o vocabulário fica ligeiramente mais elevado nos verbos e adjetivos (“metamorfoseou-se”, “através da desolação havia uma suprema indiferença”, “a intimidade secreta dessas colinas, sua maravilha silenciosa e consoladora”), as anáforas embelezam o fechamento desse discurso elegíaco, as repetições servindo para aprofundar a inevitabilidade do destino de Camilla (“Deixem que essas colinas a escondam! Deixem-na voltar para a soli-

---

cobrir sua memória com o eterno vento, calor e frio.

Não adiantava. Como podia eu procurá-la? Por que deveria procurá-la? O que poderia trazer-lhe a não ser um retorno à selvageria brutal que a havia derrotado? Voltei caminhando na alvorada, tristemente na alvorada. As colinas a tinham agora. Deixem que essas colinas a escondam! Deixem-na voltar para a solidão das colinas íntimas. Deixem-na viver com pedras e céu, com o vento soprando em seus cabelos até o fim. Deixem-na seguir aquele caminho.”

223 Como exemplo da eficiência desta armadilha do narrador ao falar sobre o destino final de Camilla, veja-se a leitura que Charles Scruggs faz dessa mesma passagem do romance. Para o crítico, o discurso de Arturo em meio ao deserto é um sinal de que o jovem atingiu sua maturidade intelectual como escritor e que está disposto a encarar o fato de que a vida é mesmo um mistério metafísico obscuro e o Destino é indiferente a todos. Ou seja, Scruggs “compra” o argumento metafísico de Arturo e não lhe ocorre questionar que a tragédia de Camilla tem contornos históricos específicos de classe, raça e gênero. Cf. SCRUGGS, Charles. “Oh for a Mexican Girl! The Limits of Literature in John Fante’s *Ask the Dust*”. *Western American Literature*, vol. 38, nº 3, pg. 228-245, University of Nebraska Press, 2003.

dão das colinas íntimas. Deixem-na viver com pedras e céu, com o vento soprando em seus cabelos até o fim. Deixem-na seguir aquele caminho”). Falando como poeta (e em conformidade com sua herança católica), Arturo está basicamente reutilizando a tradicional metáfora bíblica do pó para estabelecer o degredo de Camilla: deixe que ela retorne ao mundo imaterial do pó, do deserto, das pedras e das colinas – pois este é o espaço que lhe cabe, segundo ele.

E embora Bandini esteja enunciando seu discurso com melancolia lírica pela perda de Camilla (“voltei caminhando na alvorada, *tristemente* na alvorada”), a tristeza dele pode ser entendida mais como exibição do que sinceridade. Ao falar da morte desta mulher latina proletária, a mensagem final do protagonista está expressa na própria forma de sua dicção: ele, Arturo Bandini, utiliza este tipo de linguagem elevada que produz o Belo e a Verdade, pois agora ele é oficialmente um escritor profissional no mercado (demonstrando possuir amplo controle das técnicas retóricas de seu ofício e tendo a “autoridade” da tradição literária ao seu lado), tendo finalmente completado seu processo de ascensão social, deixando para trás aquele Arturo lumpenproletário do início do romance e distanciando-se de Camilla. Por meio deste discurso no deserto, o protagonista marca sua nova posição confortável na luta de classes (que não deixa de ser também uma luta de étnica e de gênero): colocando-se ideologicamente ao lado dos vencedores da História, Arturo pode olhar para a barbárie que atinge o Outro como mera contingência desta vida terrena.

Enquanto Camilla é relegada à poeira do Mojave, a frase que fecha o romance atesta a distância profunda entre os destinos das duas personagens: “Entreí então no carro, dei a partida e rodei de volta a Los Angeles” [p.165] – ou seja, Arturo retorna (de *automóvel*, vale notar) para este espaço urbano que é sinônimo do moderno capitalismo norte-americano, o lugar mais afinado com a indústria da cultura da época, na qual o protagonista já se insere.

É interessante observar que, embora nós, leitores, possamos imaginar a morte de Camilla no calor do deserto, o romance não nos diz com todas as letras que a garçonete realmente morre – ela simplesmente *desaparece* no deserto. Vale lembrar que, nos dois capítulos anteriores à cena do deserto, Camilla também já havia sumido de outros lugares.

No capítulo dezessete, num estado de saúde física e mental deplorável (que Arturo atribui ao consumo que a garota faz de cigarros de maconha), Camilla não está no *Columbia Buffet* quando Arturo a procura; ele a encontra doente no seu quartinho em Temple Street, porém, dois dias depois, ela desaparece de novo: ela é internada numa clínica de recuperação mental, após causar destruição no seu apartamento, aparentemente num acesso de raiva ou loucura; ao visitá-la na clínica, Arturo é informado que ela fora transferida para outra instituição; dias depois, ao ler uma nota num jornal, Arturo descobre que a garota fugira desta outra instituição; de algum lugar do estado, Camilla escreve para Arturo pedindo dinheiro, mas nunca informando seu paradeiro.

No capítulo dezoito, quando a garota inesperadamente reaparece no Alta Loma, frágil e fisicamente abatida, Arturo resolve alugar uma casa em frente ao mar em Laguna Beach, mais afastada do centro de LA, na esperança que a estadia no litoral pudesse funcionar para ela como uma espécie de reabilitação para seu vício em maconha. Porém, nem um dia completo eles passam nessa casa, pois Camilla vai embora do lugar sem deixar qualquer aviso ou mensagem, aproveitando-se de uma breve ausência de Arturo.

Todos esses sucessivos episódios de desaparecimento de Camilla no enredo, que culminam na cena final no deserto, podem ter um correlato histórico-social específico da época em que Fante compôs o romance: o processo de “repatriação” (leia-se “deportação em massa”) de milhares de mexicanos residentes nos EUA, principalmente na Califórnia, durante os primeiros anos da Depressão não é mencionado abertamente na narrativa, mas certamente influenciou no “inconsciente político” do romance (para falarmos como Fredric Jameson).

Embora os números sejam difíceis de precisar, calcula-se que na década de 1930 cerca de 500.000 pessoas em todo o país (mexicanos, mas em sua maioria americanos de descendência mexicana) tenham sido deportadas à força ou convencidas de que não deveriam ficar nos EUA e partido para o México voluntariamente ou sob pressão das autoridades. A partir do *crash* de 1929 e do aumento do desemprego, as populações mexicanas nos Estados Unidos (sendo elas compostas por imigrantes ilegais ou não) serviram de bode expiatório para a crise econômica, acusadas de “roubar” os empregos dos trabalhadores “americanos” e de ser um pesado fardo para os sistemas de assistência social do governo. Com experiência adquirida nas batidas policiais dos anos do *Red Scare*, as autoridades governamentais detinham os “imigrantes indesejáveis” e suas famílias, leva-

vam a cabo os procedimentos legais para a deportação às pressas e de maneira inconstitucional e os enviavam em trens para o México. Instituições de caridade formadas pela sociedade civil (empresários, cidadãos de classe média e meios de comunicação) também contribuíam para o esforço de deportação e a histeria nativista ao promoverem e apoiarem financeiramente a partida dos mexicanos. Os sentimentos anti-mexicanos ainda dariam vazão a diversos casos de violência contra esse grupo na Califórnia Meridional, como no caso dos infames *Zoot Suit Riots*, em 1943.<sup>224</sup>

Assim como o aprisionamento de cidadãos japoneses-americanos em campos de concentração espalhados pela costa oeste após o ataque a Pearl Harbor ou as insanas maratonas de dança dos anos 1930, nas quais os participantes dançavam por dias a fio, em busca de um prêmio em dinheiro, o programa de Repatriação Mexicana é um desses episódios ainda bastante desconhecidos (ou esquecidos) no longo rol de barbáries da história social estadunidense – não é de se espantar, portanto, que apenas recentemente dois estudiosos da obra de Fante chamaram atenção para a relação entre este esforço da Repatriação e *Ask the Dust*, ambos estudiosos apontando para o fato de que o gradual desaparecimento da personagem Camilla no espaço do romance certamente alude ao apagamento programático dos sujeitos hispânicos no espaço real da Califórnia Meridional daquela época.

Para Meagan Meylor, os sentimentos de medo e ansiedade, gerados pelo processo de repatriação, afetavam profundamente os mexicanos e americanos de descendência latina e é exatamente isto que poderia estar por trás do definhamento físico e psicológico de Camilla na narrativa. Vivendo num espaço social de tensões raciais agudas, Meylor percebe que Fante descreve Camilla “*olhando para a janela e a porta como um animal enjaulado*” [p.116], como se a garota antecipasse a polícia chegando em sua residência.

---

224 Para mais detalhes sobre este processo de repatriação mexicana forçada, cf. HOFFMAN, Abraham. *Unwanted Mexican Americans in the Great Depression: Repatriation Pressures 1929-1939*. Tucson: University of Arizona Press, 1974. Cf. BALDERRAMA, Francisco & RODRIGUEZ, Raymond. *Decade of Betrayal: Mexican Repatriation in the 1930s*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. Cf. McWILLIAMS, Carey. “Getting Rid of the Mexican” in *American Mercury*, Março, 1933, p.322-323. Testemunha ocular dos *Zoot Suit Riots* (durante cinco dias, marinheiros estacionados em Los Angeles, soldados e policiais fora de serviço perseguiram e lincharam jovens mexicanos e mexicanos-americanos que usavam os extravagantes ternos *zoot*), McWilliams faz uma crônica detalhada da violência daqueles dias (além das opressões históricas de antes e depois desse evento) nos capítulos finais do livro que se tornaria referência para o campo dos *chicano studies*, seu *North from Mexico: The Spanish Speaking People of the United States*.

Meylor também nota o uso que Arturo faz de uma linguagem alusiva ao discurso de deportação, ao dizer que ele quer “*expulsá-la*” de seu quarto, “*forçá-la a sair*”:

After Camilla mentions Sammy’s poor health, Fante writes that Arturo “thought of throwing her out... that would be delightful: order her out, she so wonderfully beautiful in her own way, and forced to leave because I ordered her out”. Borrowing the language of repatriation, Arturo places himself in an authoritarian position because of his jealousy over Camilla’s love for Sammy.<sup>225</sup>

O crítico Daniel Gardner sugere que John Fante, mesmo avesso à política institucional, mas sendo amigo de Carey McWilliams, tinha plena consciência do processo de repatriação em curso nos anos 30 e aponta para a existência de um rascunho de tratamento cinematográfico chamado *Home is the Hunter* – que, infelizmente, nunca chegou a ser produzido – escrito pelos dois autores no começo dos anos 40 que aborda este tema da deportação abertamente. Sobre *Dust*, Gardner diz que

[...] the silencing of Camilla’s voice as she walks away into the desert can be read as an ironic reference to a strategy aimed at dealing with an increasingly vocal Mexican community in 1930s Los Angeles [...] the city may have been motivated to unburden itself of Mexicans on public relief, [but] it was more concerned with another problem – the threat of radicalism. Owing to record levels of unemployment, the 1930s saw more vocalized Mexican resistance to labor abuses and social mistreatment than in any previous decade. Mexicans organized strikes against conditions at the agricultural “factories in the field” where they toiled as migrant pickers; importing such radical labor tactics to Los Angeles would have threatened the city’s longstanding open-shop practices.<sup>226</sup>

225 “Depois que Camilla menciona a saúde fraca de Sammy, Fante diz que Arturo pensa em ‘jogá-la na rua... pensei que seria delicioso: mandá-la sair, ela tão maravilhosa e bonita à sua maneira, e forçada a sair, porque eu a mandei’. Pegando emprestado a linguagem da repatriação, Arturo se coloca numa posição autoritária por causa do ciúme que ele sente do amor de Camilla por Sammy” (tradução nossa). Cf. MEYLOR, Megan. “Sad Flower in the Sand: Camilla Lopez and the Erasure of Memory in *Ask the Dust*”, in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante’s Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020, p. 74

226 “O silenciamento da voz de Camilla quando ela adentra o deserto pode ser lido como uma referência irônica a estratégia para lidar com uma comunidade mexicana dos anos 30 cada vez mais ativa em Los Angeles [...] a cidade pode ter sido motivada a se livrar do fardo dos mexicanos recebendo assistência social, [porém] ela estava mais preocupada com outro problema – a ameaça de radicalismo. Por conta dos níveis recordes de desemprego, os anos 30 testemunharam uma resistência aos abusos trabalhistas e aos maus tratos sociais mais ativa do que em outras décadas. Os mexicanos organizaram greves contra as condições de trabalho nas ‘fábricas do campo’ onde eles trabalhavam como coletores; importar tais práticas radicais para Los Angeles teria sido uma ameaça para as práticas de *open shop* de longa tradição

De fato, Carey McWilliams lembra que as lutas dos trabalhadores mexicanos e mexicano-americanos que surgiam desde o final dos anos 1920 – especialmente no campo – colocavam um fim ao “mito da docilidade” do trabalhador latino, que havia sido um lugar-comum no discurso dos produtores rurais da Califórnia para continuarem incentivando a entrada de mão-de-obra imigrante barata nas plantações, mesmo após as leis federais de restrição de imigração de 1924, que restringiram bastante a entrada de imigrantes da Ásia e do sul e leste da Europa. Segundo a lógica exploratória desses capitalistas do campo, esses trabalhadores latinos, por serem “dóceis”, não estariam interessados em agitação política e aceitariam de bom grado as condições de trabalho abusivas que lhes eram impostas. Quando grandes greves e piquetes começaram a explodir nas regiões agrícolas, com maciça participação de mexicanos, os membros da *Associated Farmers* tiveram que abandonar a imagem de servilismo pacífico que eles próprios haviam pintado para esses trabalhadores étnicos anteriormente e advogar pela causa da repatriação.<sup>227</sup>

Quando Arturo diz, de maneira condescendente, que Camilla é uma “*sweet little peon*”, ele não apenas fala de uma posição paternalista e patriarcal que tem a intenção de “amansar” a força da feminilidade dela, mas também ecoa este discurso recorrente do *agribusiness* da época que queria “docilizar” a imagem do trabalhador mexicano. Camilla, no entanto, como já dissemos no primeiro capítulo desse trabalho, é a personagem que, recusando esta idealização de docilidade que lhe é imposta, desmascara e desafia as pretensas imagens de classe, raça e gênero que Arturo constrói para si mesmo e, ao fazer isso, ela se torna uma espécie de ameaça contestatória dos sonhos de ascensão social do narrador-protagonista. Agora que ele está finalmente se tornando um escritor profissional, é mais prudente ter essa voz de discordância e protesto afastada por um deserto de distância para que ela não cause estragos à sua nova reputação; mantê-la por perto, desvalida e viciada em drogas, mesmo tendo “amor” pela jovem, também seria um fardo in-

---

na cidade.” (tradução nossa). Cf. GARDNER, Daniel. “A Ramona in Reverse: Writing the Madness of the Spanish Past in *Ask the Dust*”, in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante’s Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020, p. 98-99. Este ensaio de Gardner é uma versão ligeiramente resumida do seu capítulo sobre John Fante na sua abrangente tese de doutorado, “Frontiers of Modern Ethnic American Fiction: Exploring the Popular West in the Writings of Mike Gold, Nathanael West, Americo Paredes and John Fante”, University of California, Los Angeles, 2014.

227 McWilliams, Carey. *North from Mexico: The Spanish-Speaking People of the United States*. Praeger: Santa Barbara, 2016, p.149-154.



desejável para carregar e um custo muito alto a pagar (ele gasta uma considerável soma de dinheiro enviando alguns dólares para ela quando a garota está desaparecida, alugando uma casa na praia para os dois, comprando um cachorro). Ao dar seu adeus para Camilla no deserto, Arturo dá a entender que a garota finalmente retornara para o lugar de onde nunca ela nunca devia ter saído – de volta para o seu “lar” primitivo, de volta ao pó.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERGUNTAS AO PÓ?

Por meio de uma análise detida de trechos de *Ask the Dust*, correlacionando esses trechos com o todo da intriga narrativa e com os aspectos da vida social, econômica e cultural norte-americana durante os anos pré-Segunda Guerra, esta dissertação procurou demonstrar que os aspectos formais da obra-prima de Fante mantêm uma profunda ligação com o contexto histórico no qual ela foi produzida. O narrador de *Dust*, mais do que um *outsider*, um pícaro pré-beatnik<sup>228</sup>, ou artista marginal a falar pelos excluídos do mundo, mostra ser um indivíduo problemático em formação, a caminho da profissionalização artística em uma indústria da cultura em plena ascensão, pronta para absorver até os artistas mais avançados. Sua voz narrativa, frequentemente caindo em contradição e demonstrando raciocínios dúbios e enviesados, ao mesmo tempo em que parece ser engraçada e simpática, é também um aviso para que os leitores se distanciem de quem conta a história e passem a refletir criticamente sobre o que está sendo narrado por ela – fazendo de *Dust* um romance que tem força de crítica do *status quo* das relações sociais de seu tempo, quer tenha sido essa a intenção de Fante ou não. As inflexões que surgem do contato entre as personagens dramatizam os desafios da formação da classe trabalhadora estadunidense, com suas cisões programáticas de gênero e de raça e colocam em destaque a questão da aliança (e traição) de classe da figura do intelectual/artista, tudo isso em meio a um cenário de crise e renovação da sociedade de mercado. Por meio da descrição espacial e da ligação desta com o enredo, este romance também evoca uma denúncia do espaço urbano de Los Angeles como uma área racialmente segregada, funcionando segundo a lógica do capital e como uma visão absurda e infernal da promessa do sonho americano – uma cidade-metonímia para o estágio mais avançado do capitalismo nos Estados Unidos no século XX.

Para concluirmos, resta-nos dizer algumas palavras sobre a relevância da obra de Fante – *Ask the Dust* em especial – para o nosso tempo.

Até onde sei, a crítica sobre Fante pouco se perguntou o porquê de suas obras terem ressurgido com interesse renovado justamente nos anos 1980. É claro, o “empurrão”

---

<sup>228</sup> É esta a comparação que Paulo Leminski fez em prefácio à sua tradução de *Dust*. Cf. LEMINSKI, Paulo. “Double John Fantasy”, in FANTE, John. *Pergunte ao Pó*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

de Bukowski e da Black Sparrow Press naquela década foram os fatores que abriram espaço editorial para o autor, como a crítica e os fãs do autor sempre nos lembram. Também a intensa voga acadêmica de *area studies* nas universidades americanas pode ter dado sua contribuição para o reconhecimento de Fante no campo de *Italian-American Studies*. Mas talvez seja produtivo pensarmos também que foi exatamente nessa década que consolidou-se, na esteira do neoliberalismo e do avanço do conservadorismo, um ritmo de combinação entre fé no mercado, expansão da cultura como setor econômico, desindustrialização nos países centrais e lumpemproletarização em massa. Este quadro grotesco não deixa de ter conexões com *Ask the Dust*: o romance ilustra como é viver numa sociedade em colapso, sendo um sujeito que busca alcançar seu sonho individual (mesmo que para isso seja necessário se distanciar daqueles que estão ao seu redor ou mesmo passar por cima deles) em meio a um processo de transformação do capitalismo.

Mesmo hoje, quarenta anos depois deste *boom* de reedição e reconhecimento de Fante e mais de oitenta anos após a publicação de *Dust*, a obra do autor ítalo-americano não parece deixar de surpreender seus leitores pela sua atualidade. Como ler as desventuras de Arturo Bandini em seu ofício de amor pela arte e automaticamente não pensar na nossa atual conjuntura precarizada de trabalhadores da “indústria criativa” e da pesquisa acadêmica? Será que não estamos também frequentemente endossando o mantra ideológico do “faça o que você ama”, propagandeado pela cultura empresarial (discurso esse que serve para ocultar o fato de que o trabalho artístico, criativo e intelectual também é trabalho dentro do capitalismo)?<sup>229</sup> Não estaríamos hoje testemunhando, em meio a uma gigantesca crise de refugiados e imigrantes na Europa e nos Estados Unidos, uma escalada perigosa de discursos xenofóbicos e racistas – como aqueles discursos que ofenderam Fante e sua geração de *second-generation immigrants*, como aqueles que Bandini usa para ofender Camilla? Como entendermos o fato de que muitos governos de extrema-direita em nível mundial, confortavelmente próximos do fascismo, têm recebido forte apoio dos setores mais pobres da população e dos trabalhadores (em princípio, os primeiros a serem afetados negativamente por suas políticas) nesses últimos anos? A “fratura brasileira do mundo” – a violenta guerra social travada entre os que estão na parte de baixo da pirâmide social – também não passa por esse laboratório de experiên-

---

229 Cf. TOKUMITSU, Miya. *Do what you love and other lies about success and happiness*. New York: Reagan Arts, 2015 (edição kindle).

cias do capital que é a cidade de Los Angeles?<sup>230</sup> De que maneira a sexualidade e os gêneros são configurados pelo capitalismo e por suas crises e por que estamos testemunhando cada vez mais casos de masculinidade conturbada que resultam em atentados contra mulheres e indivíduos LGBT? Qual deveria ser a posição do intelectual e do artista que quer fazer a diferença hoje em meio a essa barbárie geral? Como escrever uma obra literária com relevância estética que dê conta das dinâmicas profundas e dialéticas entre raça, gênero, classe e cultura, captando os movimentos subterrâneos da história do nosso tempo?

São essas as perguntas que fazemos hoje à luz da obra de John Fante. Perguntas essas que não podemos nos dar ao luxo de fazermos ao pó, pois este não irá nos dizer nada. Elas precisam ser respondidas por nós mesmos – urgentemente.

---

230 O filósofo Paulo Arantes usa a expressão “fratura brasileira do mundo” para falar sobre o processo econômico-social no qual o centro do capitalismo vai se assemelhando cada vez mais à periferia do sistema (isto é, o Brasil). Em ensaio dos anos 1990, Arantes chama atenção para uma breve observação que o acadêmico americano Michael Lind faz sobre os dias de brutalidade e de motim social e racial desencadeados após a prisão de Rodney King em 1992: Lind diz que a revolta e a violência da população pobre de Los Angeles vitimou ela mesma, em vez de voltar-se contra aqueles que perpetuam e lucram com essa violência – o que seria um fenômeno muito “brasileiro”. Cf. ARANTES, Paulo. “A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização” in *Zero à Esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de John Fante

(Entre colchetes, a data da publicação original ou de escrita da obra)

FANTE, John. *1933 Was a Bad Year*. New York: Harper Collins, 2002 (Edição Kindle). [escrito em 1963, publicado em 1985]

\_\_\_\_\_. *Ask the Dust*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006 [1939]

\_\_\_\_\_. *Dreams from Bunker Hill*. New York: Harper Perennial, 2010 [1982]

\_\_\_\_\_. *Full of Life*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1988 [1952]

\_\_\_\_\_. *Selected Letters 1932-1982*. Org. COONEY, Seamus. New York: Harper Collins, 2002 (Edição kindle) [1991]

\_\_\_\_\_. *The Big Hunger: Stories 1932-1959*. New York: Harper Collins, 2002 [2000]

\_\_\_\_\_. *The Brotherhood of the Grape*. New York: Harper Collins, 2002 (Edição Kindle) [1977]

\_\_\_\_\_. *The Road to Los Angeles*. New York: Harper Perennial, 2002 [escrito em 1936, publicado em 1985]

\_\_\_\_\_. *The Wine of Youth: Selected Stories*. New York: Harper Perennial, 2002 [1985]

\_\_\_\_\_. *Wait until Spring, Bandini*. New York: Harper Perennial, 2002 [1938]

\_\_\_\_\_. *West of Rome*. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1986 [1986]

\_\_\_\_\_. & BORCHERT, Rudolph. *Bravo, Burro!*. Ilustrações de Marilyn Hirsch. New York: Hawthorn Books, 1970. [1970]

\_\_\_\_\_. & MENCKEN, Henry Louis. *A Personal Correspondence 1930-1952*. Org. MOREAU, Michael e FANTE, Joyce. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989 [1989]

## Sobre John Fante

ABELIN, Bruna Arozi. A simplicidade mordente de um protagonista-escritor *outsider*: estudo de *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* de John Fante (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2015

BUKOWSKI, Charles. "Introduction", in: FANTE, John. *Ask the Dust*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006

COOPER, Stephen. "John Fante's eternal city". In FINE, David (ed.) *Los Angeles in Fiction: A Collection of Essays*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995

\_\_\_\_\_. "Madness and writing in the works of Hamsun, Fante and Bukowski". *genre: Madness and Literature*, n.19, 1998, p.19-27

\_\_\_\_\_. *Full of Life: A Biography of John Fante*. Santa Monica: Angel City Press, 2005

\_\_\_\_\_. "The Road to John Fante's Los Angeles" in: \_\_\_\_\_ & DONATO, Clorinda (eds). *John Fante's Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020

COOPER, Stephen & DONATO, Clorinda (ed.) *John Fante's Ask the Dust: a joining of voices and views*. New York: Fordham University Press, 2020.

ELLIOTT, Matthew. "Ask the Dust and Fictions of Whiteness". *Twentieth Century Literature*, vol. 36, número 4, pg. 530-544, Duke University Press, 2010a

\_\_\_\_\_. "Ethnicity, Race and the Literary Marketplace in John Fante's *Ask the Dust* and *Dreams from Bunker Hill*", in *Florida English*, vol.8, p.47-59, State College of Florida, 2010b

ESOTOURIC, Tours into the secret heart of Los Angeles. "John Fante Square Dedication Campaign". Disponível em: <<https://esotouric.com/fantesquare/>> Acessado em 10 de Junho de 2020.

FANTE, Dan. *Fante: A Family's Legacy of Writing, Drinking, and Surviving*. New York: Harper Perennial, 2011 [Edição kindle]

GARDNER, Daniel. "A Ramona in Reverse: Writing the Madness of the Spanish Past in Ask the Dust", in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante's Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020

- HOLIDAY, Ryan. "How Hitler almost destroyed the Great American Novel" in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante's Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020
- KORDICH, Catherine. "Ask the Dust: A Border Reading". MELUS, Vol. 20, pg. 17-27, Oxford University Press, 1995
- \_\_\_\_\_. *John Fante: his novels and novellas*. New York: Twayne Publishers, 2000
- LEMINSKI, Paulo. "Double John Fantasy", in FANTE, John. *Pergunte ao Pó*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MEYLOR, Meagan. "Sad Flower in the Sand: Camilla Lopez and the Erasure of Memory in Ask the Dust", in: Cooper, Stephen & Donato, Clorinda (eds). *John Fante's Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*. New York: Fordham University Press, 2020
- ROSZAK, Suzanne. "Diaspora, social protest, and the unreliable narrator: challenging hierarchies of race and class in John Fante's Ask the Dust". *Studies in the Novel*, vol.48, nº2, pg.186-204, Johns Hopkins University Press, 2016
- SCRUGGS, Charles. "Oh for a Mexican Girl! The Limits of Literature in John Fante's Ask the Dust". *Western American Literature*, vol. 38, número 3, pg. 228-245, University of Nebraska Press, 2003

### **Obras teóricas gerais**

- ADAMIC, Louis. *Dynamite, a Century of Class Violence in America 1830-1930*. London: Rebel Press, 1984
- ALBA, Richard D. *Italian Americans: Into the Twilight of Ethnicity*. New Jersey: Prentice Hall, 1985
- ARANTES, Paulo. "A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileira da mundialização" in *Zero à Esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004.
- ARMENGOL, Josep M. "Embodying the Depression: Male Bodies in 1930s American Culture and Literature", in: \_\_\_\_\_ (ed.) *Embodying Masculinities: Towards a History of the Male Body in U.S. Culture and Literature*. New York: Peter Lang, 2013, p.31-44
- ARONOWITZ, Stanley. *False Promises*. Durham: Duke University Press, 1992

- BALDERRAMA, Francisco & RODRIGUEZ, Raymond. *Decade of Betrayal: Mexican Repatriation in the 1930s*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983
- BOTTLES, Scott. *Los Angeles and the Automobile: The Making of the Modern City*. Berkeley: University of California Press, 1991
- BOTTOMORE, Tom (ed.) *A Dictionary of Marxist Thought 2nd edition*. Oxford: Blackwell, 1991
- BRAVERMAN, Harry. *Trabalho e Capital Monopolista: a degradação do trabalho no século XX*. Trad. Nathaniel Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981
- BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*, New Jersey: Prentice Hall, 1979
- CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance”. In: \_\_\_\_\_ et alii. *A Personagem de Ficção*, São Paulo: Perspectiva, 2007
- \_\_\_\_\_. “Degradação do Espaço”. In: *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010
- \_\_\_\_\_. “De cortiço a cortiço”. In: *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003
- CHATMAN, Seymour. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan, 1993
- \_\_\_\_\_. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1978
- \_\_\_\_\_. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1990
- CHOMSKY, Noam. *Réquiem para o Sonho Americano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- DAVIS, Mike. *Prisoners of the American Dream*. Londres: Verso, 1999
- \_\_\_\_\_. *Ecologia do Medo*. Trad. Aluizio Pestana da Costa. Rio de Janeiro: Record, 2001
- \_\_\_\_\_. *Cidade de Quartzos*. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2009
- DENNING, Michael. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture*. Londres: Verso, 1996



- DOANE, Mary Ann “The economy of desire: the commodity form in/of the cinema”, in *Quarterly Review of Film and Video*, Routledge, 1989, vol. 11, p.23-33
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011
- ELLIOTT, Matthew. *Erasure and Reform: Los Angeles Literature and the Reconstruction of the Past* (Tese de Doutorado). University of Maryland. Maryland, 2004
- FARMER, Jared. *Trees in Paradise: A California History*. New York: W.W. Norton & Company, 2013
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Editora Elefante: São Paulo, 2016
- \_\_\_\_\_. “A caça às bruxas e o medo do poder das mulheres”, in *Mulheres e caça às bruxas*. Boitempo: São Paulo, 2019.
- \_\_\_\_\_. “Por que falar outra vez em caça às bruxas?” in *Mulheres e caça às bruxas*. Boitempo: São Paulo, 2019.
- \_\_\_\_\_. “Salários contra o trabalho doméstico”, in *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.
- FINE, David. (ed.) *Los Angeles in Fiction: A Collection of Essays*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995
- \_\_\_\_\_. *Imagining Los Angeles: a city in fiction*. Reno: University of Nevada Press, 2000 [Edição Kindle]
- FOLEY, Barbara. *Marxist Literary Criticism Today*. London: Pluto Press, 2019
- FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005
- FREDERICO, Celso. *A Arte no Mundo dos Homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013
- FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: \_\_\_\_\_ *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol.14, 2010, p.329-376
- GARDAPHÉ, Fred. “Invisible People: Shadows and Light in Italian American Culture”, in CONNELL, William J. & \_\_\_\_\_. (ed). *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*. New York: Palgrave Macmillan, 2010

- GARDNER, Daniel. “Frontiers of Modern Ethnic American Fiction: Exploring the Popular West in the Writings of Mike Gold, Nathanael West, Americo Paredes and John Fante”, University of California, Los Angeles, 2014 (Tese de Doutorado)
- GERSTLE, Gary. *American Crucible: race and nation in the twentieth century*. New Jersey: Princeton University Press, 2001 [Edição Kindle]
- GLASS, Loren. “Markets and ‘Gatekeepers’”, in Peter Stoneley & Cindy Weinstein (ed.) *A Concise Companion to American Fiction 1900-1950*. Oxford: Blackwell, 2007
- HOFFMAN, Abraham. *Unwanted Mexican Americans in the Great Depression: Repatriation Pressures 1929-1939*. Tucson: University of Arizona Press, 1974.
- JUNQUEIRA, Mary A. *Estados Unidos: a consolidação da nação*. São Paulo: Contexto, 2001.
- KIMMEL, Michael S. *Manhood in America – a cultural history*. New York: Oxford University Press, 2006.
- KLEINBERG, S.J. *Women in the United States, 1830-1945*. Basingstoke: Macmillan, 1999
- LUKÁCS, Georg. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels” Trad. Leandro Konder. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965
- \_\_\_\_\_. “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”. In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.165-214.
- \_\_\_\_\_. *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007
- McWILLIAMS, Carey. “Getting Rid of the Mexican” in *American Mercury*, Março, 1933, p.322-323.
- \_\_\_\_\_. *Southern California: An Island on the Land*. Santa Barbara: Peregrine Smith, 1973.
- \_\_\_\_\_. *North from Mexico: The Spanish-Speaking People of the United States*. Santa Barbara: Praeger, 2016.
- MILLS, C. Wright. *A Nova Classe Média (White Collar)*. Trad. Vera Borda. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- OTSUKA, Edu Teruki. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”. Revista do IEB, fev. 2007, n. 44, p.105-124.

- PUGLIA, Daniel. “Ensinar literatura para além da literatura”, in *Via Atlântica*, nº 28, 2015, p.105-120.
- PURDY, Sean *et al.* *História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013
- RAUCHWAY, Eric. “An Economic History of the United States 1900-1950”, in: Matthews, John T. (ed.). *A Companion to the Modern American Novel, 1900-1950*. New Jersey: Blackwell, 2009
- SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, in: *Duas Meninas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOARES, Marcos. “O Projeto Inacabado de *Cidadão Kane*” In: \_\_\_\_\_. & Cevasco, Maria Elisa (Org.). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- \_\_\_\_\_. “O naturalismo nos Estados Unidos”, in Guinsburg, J. & Faria, Roberto Gomes. *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.271-283.
- TODD, Jane Marie. “The Veiled Woman in Freud’s *Das Unheimliche*”. *Signs*, Vol.11, Nº3 (Spring, 1986), University of Chicago Press, p.519-528.
- TOKUMITSU, Miya. *Do what you love and other lies about success and happiness*. New York: Reagan Arts, 2015 [edição kindle].
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977
- WILLIS, Susan. *Cotidiano: para começo de conversa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997
- WOLOCH, Nancy. “The Changing Status of Women 1900-1950” in: Matthews, John T. (ed.). *A Companion to the Modern American Novel, 1900-1950*. New Jersey: Blackwell, 2009, p.13-30
- ZINN, Howard. *A People’s History of the United States, 1492-Present*. New York: Routledge, 2003.

### **Outras obras literárias**

- ELIOT, T.S. *Poemas 1910-1930* (trad. Idelma Ribeiro de Faria), São Paulo: Massao Ohno, 1985
- HAMSUN, Knut. *Pan* [1894] (trad. Sverre Lyngstad) London: Penguin Books, 1998
- HIMES, Chester. *If He Hollers Let Him Go* [1945]. London: Serpent’s tail, 2016

HUXLEY, Aldous. *After Many a Summer Dies the Swan* [1939]. Elephant: Chicago, 1993 [Edição Kindle]

JACKSON, Helen Hunt. *Ramona* [1884]. New York: Broadview Press, 2008

MILLAY, Edna St. Vincent. *Collected Poems*, New York: Harper Perennial, 2011 [Edição Kindle]

SHAKESPEARE, William. *Hamlet* [1609], London: Longman, 1995

WEST, Nathanael. *The Day of the Locust* [1939]. London: Penguin, 2018