

**UNIVERSIDADE FEERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A SIMPLICIDADE MORDENTE DE UM
PROTAGONISTA-ESCRITOR *OUTSIDER*: ESTUDO
DE *ASK THE DUST* E *DREAMS FROM BUNKER HILL*
DE JOHN FANTE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Bruna Arozi Abelin

Santa Maria, RS, Brasil

2015

**A SIMPLICIDADE MORDENTE DE UM PROTAGONISTA-
ESCRITOR *OUTSIDER*: ESTUDO DE *ASK THE DUST* E
DREAMS FROM BUNKER HILL DE JOHN FANTE**

Bruna Arozi Abelin

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Contracção Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção de grau de
Mestre em Letras

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Eulália Ramicelli

Santa Maria, RS, Brasil

2015

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a
Dissertação de Mestrado

**A SIMPLICIDADE MORDENTE DE UM PROTAGONISTA-ESCRITOR
*OUTSIDER: ESTUDO DE ASK THE DUST E DREAMS FROM
BUNKER HILL* DE JOHN FANTE**

elaborada por

Bruna Arozi Abelin

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Maria Eulália Ramicello, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Sandra Sirangelo Maggio, Dr. (UFRGS)

Sonia Inez Gonçalves Fernandez, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 26 de maio de 2015

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A SIMPLICIDADE MORDENTE DE UM PROTAGONISTA-ESCRITOR *OUTSIDER*: ESTUDO DE *ASK THE DUST* E *DREAMS FROM BUNKER HILL* DE JOHN FANTE

Autora: Bruna Arozi Abelin
Orientadora: Maria Eulália Ramicelli
Santa Maria, 26 de maio de 2015

Em *Ask the Dust* (1939) e *Dreams from Bunker Hill* (1983), John Fante (1909-1983) representa o lado esquecido da vida estadunidense durante o período da Grande Depressão por meio de uma estética aparentemente simples. Além de dar enfoque e devida importância ao lado marginal dos Estados Unidos da década de 1930, Fante apresenta como protagonista o jovem Arturo Bandini que, durante a crise econômica, sobrevive em Los Angeles com a ambição de ser um grande escritor que disputa espaço em meio ao mercado cultural da metrópole do entretenimento. Por meio de vocabulário e cenas marcadas por obscenidade, Fante cria representações dos aspectos mais negativos que a vida na metrópole pode proporcionar aos sujeitos, tais como isolamento, solidão, vícios e loucura. Assim, sua obra apresenta aspectos temáticos e formais que permitem aproximá-la do Novo Realismo, movimento das artes plásticas da primeira metade do século XX que também explorou de forma crua os aspectos negativos da vida nos Estados Unidos. Desse modo, discutem-se neste estudo significados potenciais dos aspectos temático-estéticos de *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill*, romances que abordam a relação do escritor *outsider* com a cidade, as pessoas e o ofício da escrita nos tempos modernos.

Palavras-chave: John Fante; literatura e pintura; literatura americana; Novo Realismo; crítica literária

ABSTRACT

Masters Dissertation
Postgraduate Course in Language and Literature
Federal University of Santa Maria

THE TRENCHANT SIMPLICITY OF A PROTAGONIST-WRITER OUTSIDER: STUDY OF *ASK THE DUST* AND *DREAMS FROM BUNKER HILL* BY JOHN FANTE

Author: Bruna Arozi Abelin
Advisor: Maria Eulália Ramicelli
Santa Maria, May 26th, 2015

In *Ask the Dust* (1939) and *Dreams from Bunker Hill* (1983), John Fante (1909-1983) represents the obliterated side of American life during the Great Depression by making use of an apparently simple narrative style. Besides focusing on the importance of the marginal side of the United States in the 1930s, Fante presents young Arturo Bandini as the protagonist who survives in Los Angeles during the economic crisis and aims at becoming a great writer that contends for space in the cultural market of the metropolis of entertainment. Through obscene vocabulary and scenes, Fante represents the most negative aspects experienced by those who live in a metropolis, such as isolation, solitude, vice, and madness. Therefore, Fante's fiction has thematic and formal aspects that allow us to establish relations with the New Realism, a movement of the Arts in the first half of the twentieth century, which also crudely explored the negative aspects of life in the United States. Thus, this study discusses the potential meaningfulness of thematic and aesthetic aspects of *Ask the Dust* and *Dreams from Bunker Hill*, two novels that present the relation established by the writer, who is an outsider, with the city, the people, and the craft of writing in modern times.

Keywords: John Fante; Literature and Painting; American Literature; New Realism; Literary Criticism

Para Xica e Beto

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio e incentivo aos meus estudos.

À Professora Maria Eulália Ramicelli, pela dedicação, ensinamentos e compreensão.

Aos meus amigos.

À CAPES e FAPERGS pela concessão da bolsa de estudos.

If you're going to try, go all the way (...)

Charles Bukowski

LISTA DE IMAGENS¹

	PÁGINA
<i>Nighthawks</i> (1942) – Edward Hopper	42
<i>Automat</i> (1927) – Edward Hopper	43
<i>Room in New York</i> (1932) – Edward Hopper	44
<i>'69 Ford</i> (1977) – Robert Bechtle	45
<i>Zenith</i> (1968) – Robert Bechtle	47
<i>Morning Sun</i> (1952) – Edward Hopper	67
<i>Excursion into Philosophy</i> (1959) – Edward Hopper	75
<i>Seated Male Nude and Female Nude</i> (1968) – Philip Pearlstein	76
<i>After the Orgy</i> (1928) - Cagnaccio di San Pietro	85

¹ As fontes das imagens estão indicadas na Bibliografia.

SUMÁRIO

PÁGINA

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1. EXPRESSÕES CULTURAIS DE UM MESMO CAMPO SIMBÓLICO.....	15
2. <i>ASK THE DUST</i> : ARTURO BANDINI, O ESCRITOR <i>OUTSIDER</i>	53
3. <i>DREAMS FROM BUNKER HILL</i> : A OPÇÃO CONSCIENTE DO ESCRITOR- <i>OUTSIDER</i> PELA EXISTÊNCIA PROBLEMÁTICA.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
BIBLIOGRAFIA	96

Considerações iniciais

John Fante (1909-1983) é autor de narrativas que serviram de inspiração para Charles Bukowski, um dos mais aclamados escritores marginais. Como Bukowski (Fante, 2006, p.5) afirma em seu prefácio de *Ask the Dust*, o que chamou sua atenção na narrativa foi a forma como Fante coloca a personagem Arturo Bandini na posição de um jovem escritor tentando sobreviver em meio à turbulenta crise econômica gerada pela Grande Depressão na primeira metade do século XX nos Estados Unidos. A identificação imediata de Bukowski com a personagem de Arturo Bandini fez com que *Ask the Dust* fosse fonte de inspiração para Bukowski. Além disso, Bukowski valoriza a linguagem transparente, direta e simples da escrita de Fante. Com efeito, na obra de John Fante encontram-se questões estéticas e temáticas que podem ser consideradas *avant garde* se considerarmos o período em que John Fante produziu seus primeiros romances – a década de 1930 – e a difícil aceitação de sua ficção naquele momento. Fante apresenta em seus romances vocabulário e situações obscenas, a crueza da vida nas margens da grande urbe e cria representações dos aspectos mais negativos que a vida na metrópole pode proporcionar aos sujeitos, tais como isolamento, solidão, vícios e loucura. Trabalhar com a obra de John Fante permite compreender e explorar esses aspectos que posteriormente vieram a ser desenvolvidos por escritores como Charles Bukowski, Henry Miller e os *Beatniks*. Nesse sentido, os elementos presentes na ficção de John Fante permitem relacioná-la a outras manifestações literárias que posteriormente também apresentaram mazelas da sociedade de seu tempo como matéria literária.

Embora a obra de Fante tenha sido importante para outros escritores norte-americanos, ela tem sido pouco estudada no meio acadêmico. Os poucos estudos existentes dão maior enfoque às questões relacionadas aos Estudos Culturais e, portanto, privilegiam aspectos narrativos de caráter étnico, como o fato de Arturo Bandini (protagonista de quatro romances) ser uma personagem ítalo-descendente

que tenta a sorte numa grande cidade durante a Grande Depressão. Há também alguns trabalhos que discutem a autoficcionalidade das narrativas de Fante ao explorarem aproximações entre a personagem Arturo Bandini e seu criador. Além disso, encontramos ricos trabalhos biográficos sobre John Fante e sua produção. Stephen Cooper, editor, biógrafo, pesquisador da obra de John Fante, é autor de uma importante biografia de Fante e editor de sua obra. Cooper publicou *Full of Life: A Biography of John Fante* e *The John Fante Reader*, ambos os trabalhos de caráter biográfico, que incluem cartas e trechos de livros de Fante. Richard Collins, autor de *John Fante: A Literary Portrait*, trata criticamente de alguns aspectos da obra de Fante, como a já mencionada questão étnica. Além disso, Collins dá ênfase à comicidade presente nas narrativas e trata com seriedade a questão do escritor lutando para sobreviver em Hollywood. Também existem duas obras que trazem compilações de correspondências entre John Fante e sua família: *John Fante: Selected Letters 1932-1981*, editado por Seamus Cooney, e *John Fante & H. L. Mencken: A Personal Correspondence 1930-1952*, editado por Michael Moreau. Desse modo, percebe-se que os críticos norte-americanos têm enfatizado questões biográficas e aspectos étnicos e autoficcionais da obra de John Fante.

Como já mencionado, John Fante produziu quatro romances contextualizados no período da Grande Depressão e cujo protagonista é Arturo Bandini: *Wait Until Spring, Bandini* (1938), *The Road to Los Angeles* (cronologicamente este é o primeiro romance desta saga, mas foi publicado apenas em 1985, postumamente), *Ask the Dust* (1939) e *Dreams from Bunker Hill* (1982). Para este estudo foram selecionados os romances *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* porque ambos funcionam como balizas temporais de todo o período de produção de Fante. Ambos os romances trazem como espaço a metrópole de Los Angeles e como tempo a década de 1930. A curiosa escolha de John Fante em apresentar o mesmo personagem, o mesmo espaço e o mesmo tempo em romances bem afastados por suas datas de publicação não é meramente uma coincidência de Fante. A personagem de Arturo Bandini que protagoniza ambas as narrativas é habitante da periferia de Los Angeles e tem como ambição ser escritor. O escritor-personagem em busca de trabalho em Los Angeles nos leva a perceber, em *Ask the Dust* e em *Dreams from Bunker Hill*, que a problematização está voltada para as novas disputas do campo de atuação do escritor, que passa a competir com outros meios

massivos de comunicação. Desse modo, oprimido pela necessidade de sobrevivência, acaba cedendo a essas novas demandas. Escritor-redator, escritor-roteirista, escritor-vagabundo; essas são as facetas do trabalho do escritor-narrador Arturo Bandini na cidade do sucesso. Para abordar essa questão, nada mais compreensível do que a escolha do autor em fazer Arturo Bandini viver e circular pela cidade de Los Angeles, onde ocorreu com maior visibilidade o *boom* cinematográfico, jornalístico e publicitário. Além disso, a construção de Bandini como um ser que vive uma condição marginal numa sociedade de consumo que privilegia o *ready-made* e a cultura do entretenimento se deveria ao fato de que, como escritor, Bandini quer mostrar e privilegiar o lado esquecido dos Estados Unidos: prostitutas, ladrões, aposentados, inválidos, insanos, alcoólatras e viciados esquecidos na grande cidade dos anjos. Esses tipos de personagens povoam os romances de Fante e permitem abordar questões como as já indicadas - isolamento, solidão, vícios e loucura - através de uma linguagem crua e brutal.

Esses aspectos da vida urbana - personagens problemáticas, espaços degradantes, sentimento de vazio, isolamento e os vícios que a grande cidade oferece - representados em *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill*, são também representados pelo Novo Realismo. Essa manifestação artística iniciou na França, teve grande repercussão nos Estados Unidos e, ao longo do século XX, promoveu a reflexão sobre o impacto de um novo estilo de vida sobre os indivíduos. Desse modo, é possível perceber que, apesar de sua tardia recepção, a obra de John Fante – desde o início - já mostrava traços desse realismo específico que foi mais expressivo nas artes plásticas do que na literatura. Ao longo deste trabalho, discutirei os dois romances de John Fante, de modo a aproximá-los dessa manifestação visual que se desenvolveu no mesmo período de início da produção de Fante. Podendo ser considerado como um *outsider* da literatura por não constituir os cânones, Fante era, na verdade, um homem de seu tempo que, apesar de não ter se afiliado a nenhuma manifestação literária, apresentou em suas obras temas de grande importância para compreensão e reflexão de sua época.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “Expressões culturais de um mesmo campo simbólico”, será apresentado o contexto histórico norte-americano em que se insere a produção literária de John Fante; em seguida, há uma discussão sobre o campo simbólico literário ocupado por ele dentro da produção artística

estadunidense e, por fim, o estabelecimento de relações entre a obra de John Fante e o Novo Realismo e entre sua obra e a produção literária de alguns escritores que posteriormente também trabalharam com estética e temas obscenos e agressivos. O capítulo dois “*Ask the Dust: Bandini, o escritor outsider*”, faz a discussão de *Ask the Dust* e volta-se principalmente para as peculiaridades do narrador, um escritor-personagem que sobrevive na periferia da metrópole, e para as aproximações possíveis entre esse romance e o Novo Realismo. O capítulo três “*Dreams from Bunker Hill: a opção consciente do escritor outsider pela existência problemática*” traz a análise de *Dreams from Bunker Hill*. Nesse capítulo serão discutidas questões relativas ao protagonista-escritor em sua carreira ascendente e aos espaços por onde ele circula a partir do momento em que consegue ocupar um lugar no campo literário mercadológico hollywoodiano. Também esse romance pode ser relacionado ao Novo Realismo, de modo que podemos perceber como as narrativas de John Fante foram expressivas e representantes de sua época, assim como foi esse movimento artístico, que aborda questões de mesmo cunho, mas visualmente. Na última seção - “Considerações finais” – sintetizo a discussão das semelhanças e diferenças entre *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill*, das questões que concernem o ofício do escritor nessa nova ordem mercadológica que se desenvolve com força em meados do século XX, e das aproximações possíveis entre a ficção de Fante e o Novo Realismo.

1. Expressões culturais de um mesmo campo simbólico

1.1 Contexto histórico norte-americano na primeira metade do século XX

A primeira metade do século XX foi um período de rápidas mudanças e transformações no cenário econômico, social e político dos Estados Unidos. Tratar dessas mudanças e transformações permite compreender a formação da cultura de massa norte-americana e das representações artísticas no campo das artes visuais e da literatura, que refletiram criticamente esse fenômeno.

O século XX é compreendido por Marshall Berman (2007, p. 26) como a última fase da modernidade, período marcado pela modernização que se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo. Nesse contexto, a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Berman (2007, p. 26) afirma que, à medida que se expande o processo tecnológico, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos que fala linguagens incomensuravelmente confidenciais. Além disso, a fluidez da modernidade é tamanha que o que era ontem moderno hoje já não o é. Por conseguinte, amanhã haverá novos valores, o que faz com que não haja tempo suficiente para estabelecer uma linguagem fixa, seja tecnológica ou midiática. Ainda segundo Berman (2007, p. 26), ao longo do século XX, a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade, o que implica o fato de perderem sua capacidade de organizar e dar sentido à vida. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com suas próprias raízes. Nesse sentido, compreende-se que não haja mais espaço e condições para estabelecerem-se relações fixas e enrijecidas, pois estas foram banidas pelas condições impostas aos indivíduos pelas novas relações com o econômico. No lugar da estabilidade de outrora, predominam a instabilidade e a dúvida. De acordo com Stuart Hall (2006, p.24), a época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, que

implica uma nova concepção de sujeito e de identidade individual. Dadas as condições para a constituição do “eu” como sujeito moderno, este teria toda a responsabilidade de sua liberdade. No entanto, essa liberdade tem um preço: o trabalho e o conhecimento. Para poder adquirir todos os benefícios que a sociedade capitalista lhe proporciona, os indivíduos precisam dispor de muito trabalho e isso demanda muito tempo, educação e dinheiro, o que muitos sujeitos não conseguem atingir dada a lógica do capitalismo que caça o tempo em troca de trabalho e dinheiro. Desse modo, para melhor abarcar as questões de constituição do sujeito nessa fase do período moderno e, a partir disso, tentar compreender a produção artística do período em questão nos Estados Unidos, é necessário considerar alguns eventos históricos importantes do contexto norte-americano na primeira metade do século XX.

Durante os anos 1920, enquanto a Europa se recuperava da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos tiveram a oportunidade de praticamente dobrar seu desenvolvimento industrial. Determinados setores industriais fortaleceram-se nesse período, sendo o elétrico um deles. O aumento das linhas de montagens e a inovação dos produtos industrializados a partir de materiais químicos e sintéticos fizeram com que esses produtos ganhassem grande espaço no mercado. Esse processo de expansão e incremento industrial foi acompanhado da sofisticação dos sistemas de crédito e de propaganda.

Na mesma época, estava em vigor o método fordista de produção, o qual utilizava a meritocracia como forma de estimular o engajamento e o envolvimento do trabalhador com a indústria e de envolver o trabalhador nos lucros da empresa. Essas práticas foram bastante importantes para conformar os trabalhadores às longas jornadas de trabalho e à produção desenfreada, de maneira que aceitassem as condições impostas. Houve, portanto, um desgaste e um retrocesso dos movimentos dos trabalhadores com o impacto das perdas sofridas na guerra, devido à ação combinada do governo e das corporações industriais. Além desses fatores, como Marco Pamplona (1995, p. 41) destaca, o que mais contribuiu para o retrocesso dos movimentos dos trabalhadores foi certamente a legislação draconiana criada em 1922. A nova lei afirmava que os sindicatos deveriam ser considerados corporações, pois se entendia que eles também restringiam

ilegalmente o mercado e, por isso, deviam ser submetidos à legislação antitruste vigente.

No entanto, para as classes médias urbanas, a expansão econômica do pós-guerra permitiu um aumento do padrão de vida. Além da maior possibilidade de aquisição material, os indivíduos pertencentes a esta classe passaram a usufruir de uma cultura de consumo de massa sofisticada e em desenvolvimento (PAMPLONA, 1995, p. 41). O alvo principal da indústria de consumo material foi essa classe média urbana. Percebe-se concomitantemente ao desenvolvimento de bens de consumo, o avanço da propaganda dirigida a esse público estimulando a compra de automóveis, máquinas de lavar, torradeiras elétricas, aspiradores de pó, televisores, rádios. Aliás, é através do rádio, principalmente, que se inicia uma nova era: a da comunicação de massa. De fato, com o rádio foi possível um extraordinário desenvolvimento da propaganda para consumo de bens. (PAMPLONA, 1995, p. 41).

A propaganda e a criação de novas necessidades pela indústria (como produtos de beleza, eletrodomésticos, cigarro e bebida) tiveram participação na liberalização dos costumes na década de 1920. Novas atitudes em relação às atribuições da mulher, ao sexo, ao cigarro e à bebida constroem novas formas de entretenimento e concepções de lazer. As mulheres casadas passam a integrar-se ao mercado de trabalho, atuando no setor terciário e, com isso altera-se a posição de mulher burguesa que estava no centro do imaginário de família nuclear burguesa.

Os esportes assumiram importante papel no entretenimento de massas, principalmente o beisebol, o basquete e o boxe. Mas foi o cinema a diversão de audiência mais concorrida no período. Nessa época já havia nos Estados Unidos cerca de vinte mil salas de cinema espalhadas pelo país. Esse veículo de cultura de massa criou seus estereótipos ou modelos sociais. Com efeito, o cinema conseguiu transformar artistas em verdadeiras personalidades admiradas por todos.

No que diz respeito à literatura produzida no pós-guerra, houve a grande revelação de escritores pertencentes à chamada *Lost Generation*, termo cunhado por Ernest Hemingway. Trata-se de um grupo de celebridades literárias norte-americanas que viveram em Paris e em outras partes da Europa, entre o fim da Primeira Guerra Mundial e o começo da Grande Depressão. Faziam parte da Geração Perdida Ernest Hemingway, Sinclair Lewis, John dos Passos, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, entre outros escritores. Dessa literatura da desilusão

também participaram T.S. Eliot e o dramaturgo Eugene O'Neill. É inegável dizer que a Geração Perdida influenciou os *Beatniks* nos anos 1950, grupo que também tinha o jazz e as longas jornadas como temas de seus livros. Mas no caso da geração de Hemingway, eram norte-americanos vivendo em outro país em busca de uma espécie de refúgio da nação que os criou. Já os *Beatniks* - Jack Kerouac, William Burroughs, Allen Ginsberg, entre outros -, utilizavam a própria América, onde viviam, como tema de seus livros e assunto de sua crítica.

Outra vertente literária menos difundida, mas igualmente importante, era composta por escritores negros como Langston Hughes, Countee Cullen e Claude McKay, que deram corpo ao movimento inicialmente chamado de *New Negro Movement* e que posteriormente ficaria conhecido como *Harlem Renaissance*. Nas obras desses autores era construído narrativamente o “novo negro”, que não se percebia mais como beneficiário de um mundo feito pelos brancos e se reconhecia enquanto sujeito histórico, colaborador e participante ativo da história e da cultura norte-americana.

No campo da música, o jazz, compreendido como gênero musical e também como reflexo da cultura popular e de um estilo de vida, acompanhou intensamente a instabilidade social e econômica da época. Caracterizado pelo compasso frenético e pela improvisação, esse gênero musical marcou a primeira metade do século XX nos Estados Unidos. Assim como outras manifestações artísticas, o jazz titubeia entre ser um gênero comercial ou uma forma musical, o que o integra à discussão do *boom* da indústria cultural e da capitalização da cultura. Eric Hobsbawn, em *História Social do Jazz*, aborda o jazz não apenas como um fenômeno em si mesmo, mas como parte da vida moderna: “(...) se é comovente, é porque homens e mulheres são comoventes: você e eu. Se é um pouco louco e descontrolado, é porque a sociedade em que vivemos também é assim.” (HOBSEBAWN, 1989, p. 32).

Outro aspecto importante que contribui para a contextualização político-cultural dos Estados Unidos nos anos 1920 refere-se ao proibicionismo. O proibicionismo defendeu o fechamento dos *saloons* e demais estabelecimentos que ofereciam aos clientes bebidas alcólicas. O argumento era de que sem o álcool seria mais fácil erradicar a pobreza e melhorar as condições de vida dos trabalhadores, além de melhorar a saúde física e moral da nação. As leis

proibicionistas vigoraram de 1919 a 1933, quando foram derrubadas em meio à pobreza generalizada da Grande Depressão.

As eleições presidenciais de 1928, que deram vitória ao republicano Robert Hoover, trouxeram tranquilidade e estabilidade do crescimento econômico. Hoover reforçou em sua campanha antigos valores do protestantismo como a relação entre o trabalho individual e o processo árduo, princípios politicamente relacionados aos de Theodore Roosevelt, o Novo Nacionalismo e o *big business*. O *big business* representava o mínimo de intervenção do Estado na economia e o máximo de liberdade econômica. Tais diretrizes refletiram-se no estímulo à concentração capitalista, favorecida inclusive pela elaboração de leis e de planos encorajando o crescimento dos *holdings*, trustes e a realização de leis restritivas à imigração. Nesse contexto também foi criada a Lei Seca, conhecida como *The Noble Experiment*, e houve a ascensão da Ku Klux Klan (KKK). A KKK estava, pois, vinculada ao partido conservador que era o incentivador do racismo e do antissemitismo. Chamados de *drys*, os conservadores tinham núcleos nos quarenta e oito estados do país e tinham entre quatro e cinco milhões de membros. Já os *wets* foram um grupo composto pelas minorias étnicas e religiosas que lutavam contra a influência da KKK.

A ascensão da KKK no período em que vigorava a Lei Seca contribuiu para o tráfico clandestino de bebidas e antecedeu a Crise de 1929, que ainda pode ser considerada como uma das maiores crises da história do capitalismo. No final da década de 20, a produção norte-americana atingiu um ritmo de crescimento muito maior do que a demanda por seus produtos, gerando uma crise de superprodução. Conseqüentemente, em outubro de 1929, os Estados Unidos conheceram um profundo conflito econômico com a queda da Bolsa de Valores de Nova York (evento conhecido como “quinta-feira negra”), o que gerou uma grave tensão interna.

Vale ressaltar que, antes da crise, o *boom* artificial experimentado pela indústria promoveu uma superprodução na agricultura. Isso acarretou o fechamento de vários pequenos bancos responsáveis pelo crédito rural. As indústrias carvoeira, ferroviária e têxtil também demonstravam instabilidade já antes de 1929, assim como as indústrias automotivas e de construção civil. Havia estoques de mercadorias empilhadas em armazéns, pouco investimento e pouco consumo,

levando a crer que a renda do consumidor e o poder de compra não estavam acompanhando o ritmo de produção. Para reverter a crise, em 1932 o democrata Franklin Roosevelt foi eleito presidente dos Estados Unidos e adotou uma série de medidas socioeconômicas para recuperar a economia. Essa nova política econômica ficou conhecida como New Deal e foi inspirada nas ideias do economista inglês John Keynes.

O New Deal foi um programa que procurou conciliar as leis de mercado e o respeito pela iniciativa privada com a intervenção forte do Estado em vários setores da economia. A solução foi abandonar o liberalismo econômico, dando início a uma nova fase do capitalismo chamada “capitalismo monopolista de Estado”. O New Deal representou, na perspectiva da história da política e da cultura, uma mudança de paradigmas tradicionais do republicanismo e do liberalismo clássicos dos Estados Unidos. A depressão e os problemas sociais dela decorrentes tornaram-se o principal desafio para as lideranças políticas norte-americanas nos anos 1930. Foi necessário redefinir a relação Estado-indivíduo, atribuir responsabilidades sociais ao Estado e torná-lo programado e permanentemente vinculado à economia.

A crise, além do mais, redefiniu a maneira como os Estados Unidos viam sua relação com o resto do mundo. De fato, a crença de haverem forjado uma “civilização única” que precisava ser defendida contra as “contaminações” da velha Europa caiu por terra. (PAMPLONA, 1995, p. 34). Antes, a prosperidade e o crescimento industrial dos anos vinte haviam contribuído para enaltecer valores como a ética do sucesso, o controle do indivíduo sobre o próprio destino e o esforço individual. Tais valores celebravam a afluência, o consumismo e a importância da gratificação pessoal através de ambos. A depressão, atuando no sentido contrário, levou à ruptura dessas ideias. Muitas pessoas foram obrigadas a solicitar a assistência do governo e muitos aprenderam a culpar as corporações e os banqueiros internacionais por sua condição de vida (PAMPLONA, 1995, p. 35). Com isso, as pessoas passaram a compreender que os problemas econômicos do seu tempo eram falhas da sociedade como um todo e não unicamente fruto do seu fracasso pessoal.

Outro evento importante a considerar foi a participação do país na Segunda Guerra Mundial. Para os Estados Unidos, essa foi uma oportunidade ímpar para mudar sua política externa. Ao mesmo tempo, assistiu-se ao inchaço da burocracia

do Estado norte-americano. Unindo os interesses de grandes empresários aos do governo federal, foi criado em julho de 1917, o WIB – War Industries Board - com o objetivo de assessorar as grandes indústrias na reorganização da produção. Segundo Marco Pamplona (1995, p. 38), foram três os efeitos imediatos dessa medida: um quarto da produção norte-americana destinado às necessidades da guerra; promoveu-se a mecanização sem precedentes da agricultura; favoreceram-se certas indústrias-chave que se viram beneficiadas pelos investimentos e inovações tecnológicas da época. Paralelamente, houve a criação do NWLB – National War Labor Board – para mediar as disputas entre patrões e empregados, decretar greves ilegais e incentivar a sindicalização através da comportada AFL - American Federation of Labor.

Muitos imigrantes europeus, em decorrência da guerra, deixaram o país para retornarem à Europa. Devido à evasão de imigrantes e greves, a maior parte das vagas nas indústrias foi preenchida por mulheres, negros e mexicano-americanos, setores que não eram bem aceitos pelos sindicatos. Tal mudanças no perfil dos trabalhadores contribuiu para a ascensão dos conflitos sociais, aumentou absurdamente os casos de xenofobia e levou o Estado a criar Leis de Espionagem e de Sedição. O Estado também restringiu as liberdades civis criando o CPI – Comitee on Public Information – que, voltado para a propaganda de guerra, distribuía panfletos antialemães e promovia a delação de atividades suspeitas.

Em seus primeiros cem dias, o New Deal implementou reformas setoriais na economia norte-americana para criar as condições para a formação de poupança interna e recuperar a rentabilidade dos investimentos. Foram instauradas medidas para sanear o sistema financeiro com o Emergency Banking Act, para regular a produção agrícola com o Agricultural Adjustment Act (AAA), e para evitar a perda da hipoteca das casas próprias com o Home Owners' Refinancing Act. (FRASER; GERSTLE, 1989).

Além dessas medidas, o Governo criou o FAP (Federal Art Project), programa público de financiamento das artes que recrutou artistas para decorar os prédios públicos com "arte de qualidade". Como qualidade compreendia-se principalmente a capacidade de expressar os valores nacionais da cultura norte-americana. Em 1934 foi criada a Section of Painting and Sculpture que durou até 1943 e recebeu financiamento para a decoração de edifícios do Ministério da Fazenda. A tarefa de

adquirir obras de arte para o governo foi levada a cabo por uma comissão formada por expoentes da Cena Americana (fundamentalmente refratários à arte modernista europeia): os pintores John Stuart Curry (1897 - 1946), Rockwell Kent (1882 - 1971), Grant Wood (1892 - 1942), entre outros. Em 1935, a recém-criada Works Progress Administration (WPA) sustenta o programa de decoração de pequenos prédios federais, chamado Treasury Relief Art Project. Por outro lado, contemporaneamente a esses artistas que aceitaram participar desses projetos governamentais para representar os Estados Unidos e promover o sentimento nacionalista e patriótico em troca de financiamento, houve expoentes das artes que rejeitaram tal convite para poderem, livremente, representar o outro lado da vida dos norte-americanos nesse período. Assim, é possível perceber em algumas obras de arte do período uma forte crítica social que denuncia aspectos da vida social norte-americana, tais como o culto à aparência, a solidão, o vazio existencial e as falhas políticas do sistema.

Com financiamento do governo, artistas como Stuart Davis (1894 - 1964), George Biddle (1885-1973), William Gropper (1897 - 1977), Morris Graves (1910), e os então jovens Willem de Kooning (1904 - 1997), Arshile Gorky (1904 - 1948), Jackson Pollock (1912 - 1956), Philip Guston (1913 - 1980), conseguiram ocupar mais espaço e ter maior destaque no campo das artes do que outros, como é o caso de Edward Hopper, pintor que também recebeu, mas rejeitou proposta de financiamento do governo para voltar sua arte ao propósito educativo e moralizante.

A disputa no campo simbólico das artes, nos termos de Pierre Bourdieu (2013), não envolveu apenas as artes visuais. Também na literatura os espaços escassos e cada vez mais competitivos acompanharam a lógica do mercado de consumo de bens culturais de massa. Além disso, a literatura também foi alvo de financiamento governamental. O FWP (Federal Writer's Project), a fim de fomentar a produção literária, chegou a empregar 6.686 escritores em abril de 1936 e funcionou em 48 estados da federação, produzindo mais de três milhões e meio de cópias de 800 títulos até outubro de 1941. Alguns escritores como Saul Bellow fizeram parte desse projeto.

Apesar da existência de grupos de escritores conhecidos como *Lost Generation*, *Harlem Renaissance* e Federal Writers Project, houve escritores que não pertenceram a grupos ou movimentos definidos. É o caso de John Fante, autor ítalo-americano nascido e criado nos Estados Unidos. A simplicidade aparente de

suas narrativas não chamou atenção dos grandes editores da época tampouco do público leitor. Em seus romances, Fante emprega técnicas já conhecidas e bem desenvolvidas por escritores canônicos, como é o caso do discurso indireto livre (base do fluxo de consciência). Bem elaborado por James Joyce e Virginia Woolf. Graças ao uso dessas técnicas narrativas, Fante é capaz de ficcionalizar a vida que flui em sua contradição mais desesperadora, misturando afetos, desejos, pobreza, desdém, desespero, solidão, descontrole alcoólico e libidinal. Fante deixa de lado a América ascética, protestante, bem firmada em seu conservadorismo, em seu racismo e prepotência conservadores, e mergulha ficcionalmente em situações e emoções, do mais baixo escalão, porém de uma vitalidade gerada pela vida noturna em bares da cidade de Los Angeles. Vitalidade que é traduzida, no cerne da ficção fantiana, em gritos provindos da natureza quase animalesca daqueles que habitam à margem das cidades. John Fante trata dos cidadãos da noite, que vivem em bares sujos, dormem em hotéis decadentes, gozam de prazeres desregrados, consomem o *blues*, o *jazz*. E vivem em delírios alcoólicos. Desse modo, pode-se dizer que essa manifestação literária expõe de maneira crua, segundo Norman Mailer (jornalista e escritor norte americano) o lado negro e reprimido da América. Assim, é possível compreender a receptividade tardia de uma literatura que trata de modo tão cru e direto as mazelas do cotidiano enfrentadas pelos cidadãos que perseguem o *sonho americano*. John Fante foi, portanto, inovador à medida que, elaborando sua narrativa a partir de técnicas já conhecidas, incorpora a trivialidade da vida cotidiana daqueles personagens que se esbaldam no lado negro da vida oferecida pelo país das oportunidades. Essa empreitada literária de John Fante reflete outro viés para se pensar o mundo do capital e das massas, pois ele desenvolve nas suas narrativas uma simplicidade aparente que, no fundo, reflete as dores dos marginalizados pela América através de uma linguagem direta, crua e de baixo calão.

Essa nova maneira de narrar e de pensar, ver, perceber e representar o mundo, da qual a obra de Fante é altamente representativa, fez com que outros escritores tivessem seus escritos censurados, proibidos, rejeitados pela sociedade norte-americana que assentava seus valores no conservadorismo político e religioso. De fato, muitas manifestações vanguardistas literárias foram rejeitadas e evitadas pela sociedade norte-americana devido ao medo da ruptura com antigos

valores em razão das novas formas de pensar o mundo e questioná-lo através da literatura. Nesse sentido, por elaborar conteúdos tabus como religião, guerra, sexo, drogas, homossexualismo, por meio de novas formas narrativas, essa vertente literária passou a ser vista como um problema. O resultado foi a censura e proibição da circulação de certas obras literárias, algumas das quais foram inclusive levadas aos tribunais. Esses novos temas e formas de narrar, que gradualmente surgem no contexto norte-americano, são mal recebidos pelos meios massivos de comunicação (como no caso dos periódicos literários, revistas, jornais) e pelo mercado editorial como um todo dada a maneira crua com que alguns escritores abordavam determinados assuntos vistos como perigosos e insolentes pela sociedade.

Em “Elementos de uma crítica ‘vulgar’ das críticas ‘puras’”, Pierre Bourdieu (2013, p. 449) discute esse privilégio que a elaboração discursiva culta e canonizada assume em detrimento do vulgar, fácil e cotidiano:

Correndo o risco de parecer adaptar-se aos “efeitos fáceis” estigmatizados pelo “gosto puro”, seria possível mostrar que toda a linguagem da estética está confinada em uma rejeição pelo princípio do *fácil*, entendido em todos os sentidos atribuídos a esta palavra pela ética e estética burguesas; que o “gosto puro”, puramente negativo em sua essência, tem por princípio a *aversão*, frequentemente designada como *visceral* (“faz adoecer” e “provoca vômitos”), por tudo o que é “fácil”, como se diz de uma música ou de um efeito estilístico, assim como de uma mulher ou de seus costumes. A rejeição do que é fácil no sentido de simples, portanto, sem profundidade, e “barato”, já que sua decifração é cômoda e pouco “dispendiosa” do ponto de vista cultural, conduz naturalmente à rejeição do que é fácil no sentido ético e estético, de tudo o que oferece prazeres *imediatamente acessíveis* e, por conseguinte, desacreditados como “infantis” ou “primitivos” (por oposição aos prazeres adiados da arte legítima). Fala-se assim de “efeitos fáceis”, para caracterizar, por exemplo, a elegância um tanto espalhafatosa de certo estilo jornalístico ou o encanto um pouco demasiadamente insistente e previsível da música chamada “ligeira” (palavra cujas conotações abrangem, praticamente, as de “fácil”) (...) De acordo com as palavras usadas para denunciá-las, “fácil” ou “ligeiro, e, é claro, mas também “frívolo”, “fútil”, “espalhafatoso”, “superficial”, “sedutor” (traduzido, em inglês, para o termo mais distinto, *meretricious*) ou, no registro das satisfações orais, “xaroposo”, “adocicado”, “insosso”, “enjoativo”, as obras “vulgares” não são somente uma espécie de insulto ao requinte dos requintados, uma maneira de ofensa ao público “difícil” que não entende que lhe ofereçam coisas “fáceis” (...) tais obras suscitam o mal estar e a aversão ao adotarem métodos de sedução, habitualmente denunciados como “baixos”, “degradantes”, “aviltantes”, que incutem no espectador o sentimento de ser tratado como qualquer um, que se pode seduzir com atrativos de pacotilha, convidando-o a *regredir*

para as formas mais primitivas e elementares do prazer, quer se trate das satisfações passivas do gosto infantil pelos líquidos doces e adoçados (evocados pelo termo “xaroposo”) ou das gratificações quase animais do desejo sexual.

Desse modo, compreende-se que há certo desprestígio nas artes e também na crítica pela estética mais “fácil” e pela linguagem que a constrói, o que pode ajudar a explicar a tardia aceitação de muitas obras ao longo do século XX, incluindo a de John Fante. O uso prematuro da linguagem crua e direta e também a aproximação com a linguagem viciada dos meios de comunicação nas obras de Fante dos anos 1930 só foi mais bem aceita no final do século quando essas características já estavam mais presentes na literatura e aceitas pelo público. Entende-se, portanto, que houve uma aversão a essa nova linguagem banal, chula, degradante, que é usada por Fante em toda a sua obra para representar a vida do marginalizado.

Se a recepção tardia da obra de arte atua indiscriminadamente em tempos diversos, como aconteceu com a obra de Fante que apenas após a republicação de seus livros nos anos 1980 passou a ser mais difundida, um dos fatores de republicação e releitura posteriormente, poderia se explicar pela concepção de tardio como sinal de atraso temporal, de percepção posterior do que deveria ter sido captado no momento mesmo de produção do objeto artístico. Ou seja, o interesse tardio da obra de John Fante, pode se dar pela aceitação tardia dos elementos explorados em sua obra e a forma como são explorados. Em outras palavras, uma recepção estética e temática de aceitação tardia.

Essa nova estética parece ter sido melhor compreendida a partir do momento em que a crítica passa a perceber e problematizar as relações humanas e os valores estigmatizados por essa sociedade consumidora. Nesse sentido, os meios massivos de comunicação alteraram as relações e a percepção de mundo dessa sociedade. Assim, apesar de os meios culturais de massa, no período entre-guerras, terem proporcionado aos novos espectadores uma visão de mundo imagética e plástica voltada ao consumo de bens e produtos, eles não trataram as consequências das atrocidades provocadas pela guerra, como, por exemplo, os danos psicológicos produzidos nos sujeitos. Jean Baudrillard (1986, p. 103), em *Simulações e Simulacros* explica que estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido, e isso se deve possivelmente a essa nova

forma desenvolvida pela publicidade, pela propaganda *mass media* que, sendo confortável, torna acessível encarar a realidade. Algumas manifestações artísticas produzidas no século XX dialogam com essa falta de sentido, como é o caso do expressionismo abstrato e na literatura, da produção de alguns beatniks, como William Burroughs. Neste ponto, cabe lembrar a afirmação de Fredric Jameson (1996, pp. 27-28), em “A lógica cultural do capitalismo tardio”, de que a ruptura é muito frequentemente relacionada ao atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno:

Por essa ótica, o expressionismo abstrato em pintura, o existencialismo em filosofia, as formas derradeiras da representação no romance, os filmes dos grandes *auteurs* ou a escola modernista na poesia (como institucionalizada e canonizada na obra de Wallace Stevens) são agora vistos como uma extraordinária floração final do impulso do alto modernismo que se desgasta e exaure com essas obras. Assim, a enumeração do que vem depois se torna, de imediato, empírica, caótica e heterogênea: Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorrealismo e, para além deste, “o novo expressionismo”; (...) Burroughs, Pynchon ou Ishmael Reed de um lado, e o *nouveau roman* francês e sua sucessão, do outro lado, ao lado de um novo, e alarmante, tipo de crítica literária baseada em uma nova estética da textualidade ou da *écriture*.

Assim, a ruptura está relacionada com o surgimento de novos paradigmas que, sintomáticos de uma sociedade, fazem parte de um processo dialético. Nesse sentido, não se pode dizer exatamente se se trata de rupturas ou se esses movimentos não estão apenas seguindo uma velha lógica dialética, sintomáticos de sua época. Cabe aqui ressaltar que essas manifestações, ao buscarem uma nova linguagem, seja visual ou escrita, estão lidando com a realidade do século XX, a qual não se constitui de forma homogênea. Octávio Paz (2013, p. 31), em *Os filhos do barro*, discute a questão da heterogeneidade do período moderno afirmando que em todas as sociedades, as gerações urdem um tecido feito não só de repetições, mas também de variações; e em todas elas se dá, de uma maneira ou de outra, aberta ou velada, a “querela dos antigos e dos modernos”. Há tantas “modernidades” quantas épocas históricas. Nesse sentido, Paz questiona a modernidade e sua relatividade, que varia de acordo com o ponto de vista de uma determinada sociedade, seja oriental, seja ocidental, e responsabiliza o cristianismo por estabelecer o sentido de modernidade assegurado em uma organização

temporal na qual se tem em vista sempre o futuro. Para Paz, a ruptura da sociedade ocidental com a modernidade, se estabelece com o ocaso do futuro, cuja manifestação na arte e na poesia se dá como uma aceleração que dissolve tanto a noção de futuro como a de mudança:

O futuro instantaneamente vira passado; as mudanças são tão rápidas que dão a sensação de imobilidade. A ideia de mudança, mais que as próprias mudanças, foi o fundamento da poesia moderna: a arte de hoje deve ser diferente da arte de ontem. Mas, para captar a diferença entre ontem e hoje, deve haver certo ritmo. Se as mudanças ocorrem de forma muito lenta, correm o risco de ser confundidas com imobilidade. Foi o que aconteceu com a arte do passado: nem os artistas, nem o público, hipnotizados com a ideia de “imitação dos antigos”, viam claramente as mudanças. Nós também não podemos vê-las agora, mas pelo motivo oposto: elas desaparecem com a mesma celeridade com que aparecem. Na verdade, não são mudanças: são variações dos modelos anteriores. A imitação dos modernos esterilizou mais talentos que a imitação dos antigos. A falsa celeridade se soma à proliferação: não só as vanguardas morrem logo depois que nascem, mas também proliferam como fungos. A diversidade se transforma em uniformidade. Fragmentação da vanguarda em centenas de movimentos idênticos: no formigueiro anulam-se as diferenças. (PAZ, 2013, p. 161)

Como Otávio Paz nos ajuda a entender, o homem moderno deixa para trás a tentativa de colonizar o futuro, de forma a habitar o presente, por mais incerto que este seja. Paz afirma que a poesia seria um caminho para essa habitação, pois seu tempo é o agora, preche de tempos, vivo e concreto, que não se conta em calendários ou relógios, mas que se comunica com o passado e com o futuro. Nesse sentido, a incerteza do presente dá corda aos impulsos que fazem com que o homem desse período de transição e de ruptura busque de forma desenfreada algo em que se segurar de modo a não se deixar cair no vazio que impera no pós-guerra. Nesse estágio da época moderna aqui discutido em termos particulares e específicos quanto ao contexto histórico-cultural norte-americano, o escritor que busca o preenchimento do presente é, de modo interessante, representado por John Fante no protagonista Arturo Bandini. Sua luta individual pela sobrevivência e por seu lugar no mundo ultrapassa a luta individual do homem consigo mesmo de modo que o escritor começa a disputar espaço com novas tecnologias e mídias. De um lado da corda bamba, temos os conflitos individuais do homem consigo mesmo e com a sociedade e descrente de um Deus; de outro lado e complementarmente, a

disputa do escritor no mercado cultural, devido ao aparato tecnológico dos *mass media*, e seu enfrentamento com a realidade ao se questionar sobre os limites entre ficção e realidade.

1.2 John Fante e o seu espaço simbólico

Como mencionado acima, houve escritores que, como John Fante, não pertenceram a movimentos literários ou artísticos na primeira metade do século XX. Considerado um *outsider* por não ter pertencido a nenhuma manifestação literária, Fante representou em Arturo Bandini a experiência do escritor marginalizado; Arturo é o protagonista dos romances *Wait Until Spring, Bandini* (1938), *Ask the Dust* (1939), *The Road to Los Angeles* (escrito em 1936, mas publicado postumamente em 1985) e *Dreams from Bunker Hill* (também publicado postumamente em 1983). Outros romances do autor trazem como personagens os rejeitados pela história oficial, como pedreiros, serviçais, vendedores e estrangeiros.

Fante começou a escrever em 1929 e teve seu primeiro texto (o conto “Altar Boy”) publicado na revista *The American Mercury* (1924-1981) fundada e dirigida, a partir de agosto de 1932, por H.L. Mencken. “Altar Boy” foi traduzido em português como “Coroinha”. Na mesma revista, publicou “Home Sweet Home” em novembro de 1932, “First Communion” e “Big Leaguer” em março de 1933 e “The Odyssey of a Wop”² em setembro de 1933. Em outubro de 1934, publicou o conto “One of us” na revista *Athlantic Monthly*. Esses contos foram republicados nos livros *Dago Red* e *Brotherhood of the Grape*.

Fante também publicou na *Scribner’s Monthly* (1846-1995), revista literária mensal fundada e dirigida por Charles Scribner. A revista ainda é conhecida por ter lançado escritores como Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Kurt Vonnegut, Thomas Wolfe, John Clellon Holmes e Edith Warton. A obra de John Fante ainda compreende: a) romances de publicação póstuma: *Bravo, Burro!* (1970), *The Brotherhood of Grape* (1977), *Brotherhood of the Grape* (1985), *West of Rome* (1986); b) roteiros para o cinema: *Full of Life* (1956), *Youth runs Wild* (1944), *East of*

² Wop é um epíteto usado para designar os indivíduos de ascendência italiana. WOP significa “sem documentos” (WithOutPapers). Muitos imigrantes italianos que foram para os Estados Unidos eram desprovidos de documentos para identificar-se e foram marcados como Wops.

the River (1940), *The Golden Fleecing* (1940), *Dinky* (1935), *Jeanna Eagels* (1957), *My Man and I* (1952), *The Reluctant Saint* (1962), *Something for a Lonely Man* (1968), *My Six Loves* (1966) e *Walk On the Wild Side* (1962), este último traduzido para o português como *Pelos Bairros do Vício*.

Apesar de o trabalho de John Fante não ter atingido grande prestígio durante a vida do escritor, parece paulatinamente ter despertado maior interesse entre os leitores e críticos, principalmente a partir dos anos 1980. A ficção de Fante tem sido muitas vezes associada às obras da geração Beatnik que veio a surgir na década de 1950, aproximadamente quinze anos após a publicação da obra mais importante de Fante: *Ask the Dust*. Nota-se também que no Brasil, a partir da década de 1980, Fante chama atenção das editoras e Paulo Leminski faz a primeira tradução de *Ask de Dust* (título original de *Pergunte ao Pó*) para o português em 1984. A propósito, Paulo Leminski dedica uma sessão em seus *Anseios Críticos e Integrados*³ (2008, pp.155, 158) à discussão crítica da obra de Fante:

Retrato do artista quando jovem e tolo o bastante para se julgar o melhor escritor do mundo, *Ask The Dust* abre um movimento complexo no interior do seu processo. Afinal, é a história das desventuras de alguém querendo ser um grande escritor: um relato sobre o próprio escrever, desvelando seu fazimento. (...) Fante é um pícaro, *Ask The Dust*, um texto picarescamente entre a prosa e a poesia, perigosamente pênsil *entre a vida e o signo*. Traduzindo *Ask The Dust*, me defrontei com um híbrido de prosa e poesia, que eu não esperava. O fluxo verbal da prosa de Fante é afetado por aquele grau de imprevisibilidade, a que associamos o nome de poesia. Só com técnicas narrativas, aliás, não teria atingido o agudo de pungência, docemente lírico e amargamente cínico, que caracteriza sua narrativa, entremeada de exabruptos dramáticos, mas contidos. E tem muita malandragem por trás de suas (aparentes) simplicidades. Fante, por exemplo, sabe usar uma corriqueira expressão idiomática, fazendo-a ressoar seus 365 sentidos: uma escrita "de vanguarda", que não parece de vanguarda, à primeira vista.

O aspecto vanguardista da obra de John Fante, enfatizado por Leminski, pode ter aberto espaço para a literatura que ainda estava por vir, como já mencionado. Ao tratar da coletânea *The Bandini Quartet* (2004), a crítica literária Skye Sherwin (2004, p.14) afirma que Fante é conhecido como o *big brother* dos *Beatniks*:

³ Originalmente publicado em 1986.

Before the beats, there was John Fante (...). The pungent whiff of whisky breath is an integral part of the L.A. novel and John Fante is the head barman of that tradition, serving sin city grit in strong shot-glass hit.⁴

Apesar de John Fante não ter estabelecido formalmente uma ligação com a geração Beatnik, é possível que a relação entre o autor e os beats tenha relevância para compreender sua aceitação tardia, visto que a própria geração beatnik levou algum tempo até ser estudada pela academia, devido à forma como representavam e criticavam os valores da sociedade norte-americana, abordando temas como homossexualismo, drogas, religião, de modo a denunciar e desconstruir o *American dream* e o *American way of life*. De fato, assim como John Fante, os beats fizeram uso de uma linguagem crua para criar imagens nada românticas da sociedade norte-americana. Trata-se de um processo crítico que já podia ser observado nas obras de Fante, o qual também abordou temas como solidão, exclusão, deslocamento, inadequação, que mais tarde seriam desenvolvidos por Allen Ginsberg e Jack Kerouac, entre outros escritores.

No prefácio escrito em 1979 para *Ask the Dust* – prefácio que passou a acompanhar as edições desse romance a partir de então -, Charles Bukowski faz uma espécie dedicatória a Fante e afirma que ele era “um homem que não tinha medo da emoção”. Nesse texto, Bukowski narra seu interessante encontro com a obra de Fante. Naquela época, passando fome, mantendo relações sexuais com qualquer mulher que encontrasse, bebendo em demasia e tentando ser escritor, Bukowski procurava alguma coisa que valesse a pena ler em uma biblioteca pública de Los Angeles. Cansado da mistura de sutileza, técnica e forma romanescas convencionais que encontrava nos romances, descobriu *Ask the Dust*. Folheou algumas páginas e concluiu que valia a pena investir tempo naquela leitura, decidindo-se por levar o romance para casa. Leu numa sentada e, depois, procurou tudo o que o escritor havia publicado. Encontrou na obra de Fante seu irmão literário. Sentiu-se, como descreve, como alguém que encontra ouro no meio de um lixão da cidade.

⁴ “Antes dos beats, havia John Fante (...). O cheiro pungente de uísque na respiração é parte integrante do romance de LA [Los Angeles] e John Fante é o barman chefe dessa tradição, servindo pedaços da cidade do pecado em fortes doses.” A tradução desta citação e das demais neste trabalho é de minha autoria, salvo quando indicado de modo contrário.

As características da obra de John Fante que encantaram Bukowski foram o fluxo cambaleante de escrita que se aproximava de uma mistura de *jazz*, conhaque barato, drogas, linhas movidas a energia descontrolada; uma emoção criada apenas por aqueles que não a temem; humor e dor entrelaçados numa soberba simplicidade:

Eu era um jovem, passando fome e bebendo e tentando ser um escritor. Fiz a maior parte das minhas leituras na Biblioteca Pública de Los Angeles, e nada do que eu li tinha a ver comigo ou com as ruas ou com as pessoas em minha volta. Parecia que todo mundo estava brincando de jogar com as palavras, que aqueles que não diziam quase nada eram considerados escritores excelentes. Seus escritos eram uma mistura de sutileza, artesanato e forma, e era lido e era ensinado e era ingerido e acabou. Era um esquema confortável, uma Cultura da Palavra, muito malandra e cheia de nove-horas. Era preciso voltar aos escritores da Rússia pré-revolucionária para achar alguma ginga, alguma paixão. Havia exceções, mas essas exceções eram tão poucas que a gente as lia logo, e lá estava você olhando para filas e filas de livros chatos pra caralho. Com séculos para olhar para trás, com todas as suas vantagens, os modernos não davam pra saída. Tirei livro após livro das estantes. Por que é que alguém não diz alguma coisa? Por que é que ninguém sai gritando? (...) Eu ficava andando pelo salão, tirando os livros das estantes, lendo umas linhas, algumas páginas, depois pondo de volta. Então um dia peguei um livro, abri e lá estava. Parei por um momento, lendo. Então como alguém que achou ouro no lixo, levei o livro para uma mesa. As linhas rolavam fáceis pela página, havia uma corrente. Cada linha tinha sua própria energia e era seguida por uma outra que nem ela. A própria substância de cada linha dava uma forma à página, a sensação de alguma coisa esculpida ali. E, aqui, afinal, estava um homem que não tinha medo da emoção. O humor e a dor estavam misturados numa esplêndida simplicidade. Começar aquele livro foi um selvagem e enorme milagre pra mim. (Bukowski, 2009, p. 5)

John Fante foi a inspiração que Bukowski precisava para escrever sua literatura suja e contaminada pela era tecnológica, falta de sentido e de planejamento, sexo, drogas e álcool. Tanto Bukowski entendia dever a John Fante que na década de 1980 financiou a republicação de algumas obras. A partir de então, parece que a obra de Fante passou a ter algum prestígio no mercado literário e ser conhecida pelo público consumidor dessa literatura mais “suja”. Esse prestígio tardio talvez se deva às novas formas de escrita lançadas a partir dos anos 1980. Ou seja, narrativas onde se nota a maior “contaminação” da literatura por uma linguagem publicitária e cinematográfica e cujas personagens são normalmente de

baixo nível social e sem muitas perspectivas de vida ou sem um plano traçado para encarar o mundo. Nesse contexto, a obra de John Fante passa a ser ressignificada, pois alcança maior espaço no mercado editorial e, assim, maior circulação. Dada essa tardia recepção, pouco ainda se estudou sobre as narrativas de John Fante. Stephen Cooper, um dos maiores pesquisadores sobre Fante, publicou um livro de caráter biográfico - *Full of Life* (2000) - e editou *The John Fante Reader*, uma compilação de textos que incluem trechos de obras e correspondências de Fante.

Dentre a obra de John Fante, dois romances despertam atenção por motivos concretos: *Ask the Dust*, publicado em 1939, um dos primeiros romances do autor. *Dreams from Bunker Hill* (1983), seu último romance. Ambas narrativas são ambientadas na década de 1930, em Los Angeles, e trazem como personagem principal o escritor Arturo Bandini, como já mencionado. Apesar da distância temporal entre um romance e outro, o que teria motivado John Fante a criar essas duas narrativas mantendo o protagonista e o espaço? Dito de outro modo, por que o escritor Arturo Bandini, morador da periferia de Los Angeles, é protagonista dessa odisséia individualista em busca de sucesso, fama, prestígio e realização pessoal? A partir desses dois romances, que balizam quase todo o período de produção do escritor, é possível acompanharmos a trajetória desse personagem que é escritor e mantém a condição de marginal numa sociedade de consumo que privilegia as mídias virtuais.

Arturo Bandini, filho de imigrantes italianos, é um jovem que almeja ser escritor, mas é marginalizado pela sociedade norte-americana. O personagem sente, através de sua vocação literária, o desejo de traduzir na sua obra o calor da vida desregrada na qual ele mesmo vive mergulhado. De fato, Arturo Bandini é um escritor mal sucedido que se consome no sexo e no álcool; é um vagabundo melancólico, eufórico e sórdido, que possui uma cota de escatologia, autenticidade e autodestruição bastante exemplares do niilismo que lembra o fim do século XIX. Suas obsessões são alcançar fortuna por meio do êxito literário e conquistar as mais belas mulheres. Porém, Bandini não consegue mais que derrotas, trabalhos medíocres, pelos quais recebe quase nada, e o amor de uma mulher que tem a idade de sua mãe, e com a qual viverá experiências grotescas.

Lidas em perspectiva, esses romances são um registro do século XX que encontrou nos Estados Unidos uma mistura frágil de ambição e desilusão,

concentrada na ideia da luta pelo progresso e pelas oportunidades individuais que se potencializam mutuamente. A trajetória de fracasso, não se dá ao acaso. Devido às condições sociais, econômicas e históricas da década de 1930 dos Estados Unidos, que são projetadas nas narrativas como pano de fundo da história narrada pelo personagem-escritor Arturo Bandini, a trajetória desse protagonista não poderia ser diferente. Influenciado pelo forte sentimento de descrença na humanidade e na utopia, Bandini mergulha no submundo de Los Angeles impulsionado pelo desejo de experiência e de matéria para sua escrita.

Enquanto outros escritores detinham-se em elaborar narrativas que representassem os horrores da guerra e da desilusão decorrentes do sofrimento e atrocidades da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, John Fante voltou-se para uma esfera menor, mas não menos importante. Esfera essa que esboça as características individuais produzidas pela sociedade de consumo e pela superficialidade das relações humanas que começa a ser formada pela cultura dos meios massivos de comunicação. O ritmo acelerado da vida e o improvisado do jazz tocado nas casas noturnas da periferia parecem reger o ritmo da vida de Bandini em *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill*. O projeto de construção da identidade do sujeito burguês não tem espaço na narrativa produzida por Fante. Seu personagem não tem um plano traçado; vive o instante e não acredita que seu esforço trará seu sucesso; vacila entre a religião e a descrença e alimenta seus escritos da miséria da realidade urbana capitalista e também de seus conflitos individuais. Além disso, o escritor como personagem se faz um objeto interessante de análise.

Ambos os romances, revelam as agruras da vida do escritor que passa a competir com a tecnologia e o acesso cada vez mais veloz e acessível à informação. Bandini, desse modo, representa a vida do escritor marginalizado por uma sociedade de consumo que o ignora. Ao eleger essa questão como tema central desses romances de início e final de sua carreira como escritor, Fante parece ter atingido uma certa autonomia em sua obra, pois, em meio ao turbilhão tecnológico e à dificuldade de acesso ao mercado editorial, opta por tratar em sua ficção de um pobre mas nada modesto escritor querendo construir seu espaço de ação.

Podemos perceber que as novas tecnologias e os *mass media*, tornaram-se matéria artística, isto é, foram transformados em fomento crítico para as artes. As expressões artísticas criadas com base em uma nova estética elaboraram seu

juízo a essa sociedade capitalista-consumista alienada. Dito de outro modo, como as artes plásticas, a literatura passou a disputar espaço com outras formas de entretenimento. A literatura, principalmente o romance, já não desempenha mais tanto o papel formador que tivera até então. De fato, a literatura, que proporcionava – de modo central – um meio de experiência do mundo, agora divide espaço com meios de comunicação que explicam o mundo imagetivamente e através de uma linguagem comercial. Essa facilidade de acesso a informação superficial apresenta ao indivíduo um conhecimento que é plano, raso, aparente. A profundidade desse conhecimento e a eterna busca pela explicação e compreensão da existência, por sua vez, continuam sendo características da arte e, portanto, também da literatura. John Fante, afirma Henry Charles Bukowski, escrevia com as tripas e o coração. De fato, em *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* acompanhamos a maneira ironicamente sutil com que John Fante aborda o enfraquecimento e a superficialidade das relações humanas e dos valores da sociedade norte-americana, processo já perceptível nos anos 1930 numa sociedade que privilegia a aparência em detrimento da essência e que se ludibria com a novidade de um mundo fantasiado pela propaganda e pelos bens de consumo.

Nesse contexto, duas áreas dos *mass media* - jornalismo e propaganda - já vinham ocupando os escritores desde meados do século XIX, em razão do mesmo fenômeno, a saber, o movimento da sociedade rumo à modernização. Contudo, as agências de publicidade em expansão, em meados do século XX, pouco tinham a ver com os escritórios que redigiam reclames na *Belle époque*. Alçadas a setor terciário da economia e com um orçamento de fazer inveja a muitos empreendimentos industriais, as áreas relacionadas aos meios de comunicação não representaram apenas uma opção profissional para muitos escritores.

O jornalismo também não era um campo profissional inédito; teve, porém, suas particularidades no século XX. Primeiro, por não se restringir à imprensa escrita: a multiplicação dos *mass media* ampliou as possibilidades da escrita jornalística e colocou o escritor diante de uma diversidade de linguagens que afetou sua produção artística. O caráter empresarial das editoras e de companhia produtoras culturais, por sua vez, talvez tenha colaborado para o abandono da atitude contemplativa e purista perante a arte. Enfim, o fato de escrever para a televisão ou para uma revista de circulação nacional, elaborada em moldes avançados, permitiu ao escritor atingir

um público de maneira ímpar, conferindo-lhe uma popularidade até esse momento desconhecida. Essa forma de comunicação com o público, no entanto, não necessariamente traz ao escritor satisfação pessoal. Mas o escritor se submete ao trabalho de redator, roteirista, jornalista ou outro, não apenas porque ele aceitou pertencer a esse universo, e sim porque, diante das novas circunstâncias econômicas e tecnológicas, passou a dispor do veículo adequado para, talvez, colocá-lo frente a uma audiência numericamente bem maior e geograficamente mais ampliada. Nesse sentido, a literatura e as demais formas de produção artística passam a disputar espaço com as mídias de massa que, financiadas e estimuladas pelo capital, passam a encorpar esse sistema baseado na tecnologia.

Theodor Adorno (1987, p. 288), em “A indústria Cultural”, afirma que toda práxis da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais, o que pode ter colaborado para a necessidade de o escritor aceitar as condições e imposições do mercado editorial para que pudesse publicar seu trabalho e torna-lo acessível ao público consumidor. Adorno explica que a autonomia da obra de arte quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões de efeito. Mais ainda, essa autonomia, para o autor, está no limite, quase abolida pela indústria cultural de maneira que a indústria extingue as expressões artísticas dotadas de sua subjetividade (ADORNO, 1987, p. 288). Adorno, seguindo discussão já iniciada por Brecht e Suhrkamp, acrescenta que as mercadorias culturais da indústria se orientam segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Nesse sentido, notamos que, com a disseminação e difusão da indústria cultural, o público consumidor fica suscetível aos interesses dessa grande indústria que articula através da propaganda formas de criar as necessidades de consumo. Também assim pode funcionar a literatura. Segue o crítico explicando sobre o poder da indústria cultural sobre a literatura enquanto produto:

Do ponto de vista econômico, eles estavam à procura de novas possibilidades de aplicação de capital em países mais desenvolvidos. As antigas possibilidades tornaram-se cada vez mais precárias devido a esse mesmo processo de concentração que por seu turno só torna possível a indústria cultural enquanto instituição poderosa. A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se

integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente. Esse deslocamento é tão grande que suscita fenômenos inteiramente novos. Afinal, a indústria cultural não é mais obrigada a visar por toda parte os interesses de lucro dos quais partiu. Esses objetivaram-se na ideologia da indústria cultural e às vezes se emanciparam da coação de vender as mercadorias culturais que, de qualquer maneira, devem ser absorvidas. A indústria cultural se transforma em *public relations*, a saber, a fabricação de um simples *good-will*, sem relação com os produtores ou objetos de venda particulares. Vai-se procurar o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame. (ADORNO, 1987, p. 288)

Levando em consideração essa discussão feita por Adorno sobre a pobreza com que a indústria cultural passa a relacionar a arte com o consumidor, estabelecendo relações superficiais e uma certa conformação e conforto, é possível perceber que, ao longo do século XX, muitos dos aparatos culturais passam a ser manipulados e dirigidos à formação da massa de consumidores visando o lucro. Dessa forma, a literatura, também por se tratar de um bem cultural, passa pela indústria cultural do capital antes de chegar ao público leitor. Nesse contexto, para atingir o objetivo que é a circulação e recepção da obra literária, o escritor literário começa a disputar espaço no campo cultural com outras formas de mídia que são desenvolvidas para atrair mais seu consumidor e permitir um *status* de conforto, segurança e apatia em relação ao conhecimento.

Dessa forma, esse espaço cultural passa a ser ainda mais disputado entre as artes e as novas formas de mídia. Nesse sentido, o sociólogo Pierre Bourdieu (2013), a partir do conceito do campo simbólico, permite, de um lado, vislumbrar de que maneira ocorre a disputa por esse campo simbólico entre as artes os produtos culturais dos *mass media*; de outro lado, permite entender de que modo esse processo pode ter impactado a literatura ao longo do século XX e qual o espaço ocupado por escritores periféricos, como é o caso de John Fante, na disputa por esse campo simbólico. Destarte, como Bourdieu argumenta, essa disputa pelo campo simbólico é permeada por diversos fatores sociais, culturais e econômicos que regulam as posições obtidas pelos diversos artistas e criadores de diversas formas de cultura. Nesse sentido, o escritor batalha para alcançar a legitimação de sua obra. Contudo, antes de entrar no campo de disputa propriamente dito, o

escritor pode estar fora desse espaço de lutas, o que o caracterizaria como marginalizado ou periférico, pois estaria fazendo parte, no esquema de Bourdieu, das produções culturais não profissionais.

É possível afirmar que Bourdieu tem uma concepção relacional e sistêmica do social. A estrutura social é vista como um sistema hierarquizado de poder e privilégio, determinado tanto pelas relações materiais e/ou econômicas (salário, renda) como pelas relações simbólicas (*status*) e/ou culturais (escolarização) entre os indivíduos. Segundo esse ponto de vista, a diferente localização dos grupos nessa estrutura social deriva da desigual distribuição de recursos e poderes de cada um. Por recursos ou poderes, Bourdieu entende mais especificamente o *capital econômico* (renda, salários, imóveis), o *capital cultural* (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), o *capital social* (relações sociais que podem ser revertidas em capital, relações que podem ser capitalizadas) e por fim, mas não menos importante, o *capital simbólico* (o que vulgarmente chamamos prestígio e/ou honra). Assim, a posição de privilégio ou não-privilégio ocupada por um grupo ou indivíduo é definida de acordo com o *volume* e a *composição* de um ou mais *capitais* adquiridos e/ou incorporados ao longo de suas trajetórias sociais. O conjunto desses *capitais* seria compreendido a partir de um sistema de disposições de cultura (nas suas dimensões material, simbólica e cultural, entre outras), denominado por Bourdieu de *habitus*. Todavia, o sociólogo francês aponta que as posições do campo não são estagnadas, mas sim circulantes, o que permite aos sujeitos que estão na beira do campo de disputas ou fora dele eventualmente atingirem lugares de maior privilégio dentro do esquema de disputas da produção cultural. Assim, a possibilidade de mobilidade dentro do campo de disputas está relacionadas ao espaço que ocupa um determinado escritor e sua obra dentro do campo; por exemplo, as estratégias dos agentes, seja de conservação ou de subversão, se relacionam também com a posição do escritor no campo. Ou seja, a inovação de uma técnica narrativa pode vir a ser mal vista pela crítica por estar de certa forma rompendo com paradigmas literários e, dessa maneira, ser considerada subversiva e ser mal aceita, mesmo que tenha o aval da indústria cultural e, portanto, esteja em circulação. Dessa forma é possível perceber que a obra literária não é de todo autônoma, sendo regulamentada e legitimada de acordo com o seu *locus* dentro do campo simbólico cultural. Assim sendo, Bourdieu em *As Regras da*

Arte, discute a autonomia relativa da obra literária em seu espaço de produção no contexto do século XIX da França. Tendo em vista os elementos que usa para discutir essas disputas pelo campo simbólico e para formular o esquema do campo de produção cultural no campo do poder e no espaço social das artes, especificamente a literatura, pode-se considerar sua teorização como base para refletir sobre as condições de produção artística nos Estados Unidos ao longo do século XX, uma vez que a problemática do campo de produção cultural norte-americano envolve os mesmos aspectos abordados por Bourdieu.

A autonomia da obra de arte, segundo o sociólogo francês, não é integral e sim parcial, pois a obra tem interdependência com alguns fatores econômicos e sociais para alcançar seu objetivo máximo de atingir um certo público. Tampouco, segundo Bourdieu, a autonomia das artes se dá de forma homogênea e sincronizada. Como exemplo, Bourdieu usa a pintura e a literatura para exemplificar o processo de relativa autonomia de ambas expressões artísticas que fazem parte de um mesmo campo simbólico:

Com efeito, não se pode compreender a conversão coletiva que levou à invenção do escritor e do artista através da constituição de universos sociais relativamente autônomos, em que as necessidades econômicas encontram-se (parcialmente) suspensas, senão com a condição de sair dos limites impostos pela divisão das especialidades e das competências: o essencial permanece inteligível enquanto se fica encerrado nos limites de uma única tradição, literária ou artística. Tendo sido os avanços para a autonomia realizados em momentos diferentes nos dois universos, em ligação com mudanças econômicas ou morfológicas diferentes, e com relação a poderes eles próprios diferentes, como a Academia ou o mercado, os escritores puderam tirar partido das conquistas dos pintores, e reciprocamente, para aumentar sua independência. A construção social de campos de produção autônomos vai de par com a construção de princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social (e das representações literárias e artísticas desse mundo), ou seja, com a elaboração de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da “criação” na representação e não na coisa representada e que jamais se afirma tão plenamente quanto na capacidade de constituir esteticamente os objetos baixos ou vulgares do mundo moderno. (BOURDIEU, 1996, p. 153)

As colaborações de Pierre Bourdieu ajudam, de fato, a construir um viés crítico para discutir o valor literário dos romances de John Fante. Dada a

singularidade temático-formal da ficção de Fante nos anos 1930, fase inicial de sua carreira literária e – de modo interessante – período em que *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* são ambientados. É no campo das artes plásticas que encontramos formas artísticas correlatas à ficção de Fante que permitem - por viés comparatório – compreender o significado sócio-cultural desses romances. Mais especificamente, as pinturas do Novo Realismo apresentam fortes correspondências com os romances de John Fante, pois elegem como temas artísticos a vida cotidiana e banal e a deterioração das relações humanas devido, que, como consequência, produz o tédio, o cansaço, o vazio, a tristeza, a solidão. Desse modo, podemos aproximar as imagens criadas pelos pintores das imagens criadas por Fante, em sua ficção.

Essas pinturas do Novo Realismo, assim como as narrativas de Fante, têm como objeto de inspiração a vida cotidiana e banal e as deteriorações das relações humanas devido à cultura de massa, que, como consequência, trazem o tédio, o cansaço, o vazio, a tristeza, a solidão. Desse modo podemos aproximar as imagens pintadas pelo Novo Realismo às que Fante recria a partir da linguagem escrita.

Como vimos, na primeira metade do século XX nos Estados Unidos, havia duas correntes literárias de maior expressão. Uma corrente era formada por escritores financiados pelo Estado que primavam pela manutenção de uma ética puritana calcada no cientificismo e no trabalho e privilegiavam questões nacionalistas, exaltando, por exemplo, o trabalhador norte-americano como força motriz da economia nacional. A outra corrente era constituída pela Geração Perdida, que denunciavam as mazelas da guerra e o sentimento de perda decorrente das atrocidades cometidas durante e entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. As obras daqueles escritores teriam encontrado o espaço necessário para estabelecerem sua circulação no meio artístico do período entre-guerras, pois retratavam aspectos daquela realidade imediata legitimados pelo próprio público leitor da época.

De modo singular, as personagens dos romances de John Fante expressam problemática diversa, pois em seus microcosmos são agentes que representam as minorias marginalizadas e sem perspectivas dentro da própria sociedade norte-americana que, diretamente atingidas pelas duras condições econômicas do período entre-guerras, buscam, sem sucesso, o *sonho americano*. Não é coincidência que o protagonista dessas anti-histórias americanas seja um escritor. A sua trajetória de

fracassos também acompanha, de certo modo, as dificuldades enfrentadas por muitos escritores, na virada do século XIX para o século XX, em encontrar espaço no disputado meio literário que, por seu turno, passa a disputar espaço com meios tecnológicos de comunicação, o que levanta a discussão de qual é o papel e a matéria do escritor naquele período. Assim, grande parte da inspiração para a construção desses romances por John Fante viria de questões relacionadas à problemática do espaço de produção literária nesse contexto de crise e desilusão sócio-econômico-político-cultural. Desse modo, essas duas obras de John Fante apresentam em perspectiva a trajetória desse personagem-escritor, Arturo Bandini. Trajetória que, através de uma aparente formalização simples da narrativa, apresenta os profundos sentimentos de derrota e de fracasso gerados pelo asfixiante e concorrido espaço literário nos Estados Unidos.

1.3 Aproximação da obra de John Fante com o Novo Realismo

Na primeira metade do século XX, artistas das artes visuais empregaram novas técnicas de produção a fim de tratar das consequências do consumo desenfreado de bens materiais. Tal produção artística é conhecida como Novo Realismo.

Expoentes como Edward Hopper (1882-1967), Alex Colville (1920-2013), Richard Hamilton, (1922-2011), Otto Dix (1891-1969), Robert Bechtle (1932-) foram alguns dos artistas que resignificaram o conceito de realismo. O que é mais realista? Qual a imagem menos falsificada do real: um fragmento de material integrado numa colagem, uma parte literal da realidade, uma ilusão pintada ou uma fotografia? Estes são alguns dos questionamentos introdutórios que Kerstin Stremmel faz ao leitor de *Realismo* (2005). Segundo Stremmel, havia entre os artistas desse período algo que os ligava: o desejo de que objetos, materiais reais do mundo cotidiano (frequentemente lixo ou sucata), estimulassem uma nova leitura e interpretação da obra através da alienação artística (STREMMEL, 2005, p. 13), compreendendo como alienação artística uma alienação de nível “superior”, mediadora, ou seja, a “transcendência consciente da existência alienada” (MARCUSE, 1991, p. 60). Segundo Herbert Marcuse (1991), os elementos burgueses da literatura, tais como o

conflito com o mundo do progresso e a negação da ordem dos negócios, não derivam de uma inferioridade estética nem da restauração romântica:

Antes do advento da reconciliação cultural, a literatura e a arte eram essencialmente alienação, sustentando e protegendo a contradição – a consciência infeliz do mundo dividido, as possibilidades derrotadas, as esperanças não realizadas, e as promessas traídas. Eram uma força racional, cognitiva que revelava uma dimensão do homem e da natureza que era reprimida e rejeitada na realidade. Sua verdade se encontrava na ilusão evocada, na insistência em criar um mundo no qual o terror da vida era invocado e suspenso – dominado pelo reconhecimento. (MARCUSE, 1991, p. 60)

Nesse sentido, ao ser transportada para a dimensão artística, a realidade se mostra como ela realmente é, ela diz a verdade sobre si mesma. A ficção chama as coisas por seus verdadeiros nomes, subverte a experiência cotidiana ao mostrar que ela é falsa. Mas esse poder da arte, segundo Herbert Marcuse, é somente negativo: a linguagem própria da arte só pode ser usada enquanto as imagens que rejeitam e refutam a realidade estiverem vivas. Invalidando tais imagens, a sociedade unidimensional invalida o poder negativo da arte. Marcuse afirma que a realidade tecnológica em desenvolvimento enfraquece não apenas as formas tradicionais, mas as próprias bases históricas da alienação artística – isto é, tende a invalidar não apenas certos “estilos”, mas também a própria substância da arte (MARCUSE, 1991, p.62).

Nesse contexto norte-americano desenvolveu-se o movimento conhecido como *Novo Realismo*, que se constrói pelo uso da linguagem cotidiana contaminada pelos meios massivos de comunicação e de elementos visuais produzidos pela indústria para produzir nas obras efeitos que se aproximam da linguagem cinematográfica e/ou propagandista. Essa forma de representação se deve ao momento histórico em que os progressos científicos e tecnológicos levam a uma transformação frenética das condições de vida, e em que as revoluções políticas e sociais se sucedem ininterruptamente. Torna-se, assim, impossível captar a realidade como um todo em seu movimento dialético rapidíssimo. Desse modo, o frenesi da vida moderna norte-americana e das relações sociais afetadas pelas novas tecnologias é a matéria inspiradora do Novo Realismo. Com efeito, os meios de comunicação alteram de forma radical o modo como os indivíduos passam a se relacionar entre si e com o mundo. Nesse contexto, situações banais são

transformadas em símbolo de alienação através da representação de pessoas comuns, que são encontradas nos lugares mais cotidianos, como cafeterias, tal como vemos no famoso *Nighthawks* (1942) de Edward Hopper. Nesse quadro, Hopper usa uma linguagem visual aproximada da cinematográfica para representar sentimentos de tristeza, vazio, solidão e aprisionamento das pessoas nas grandes cidades.



***Nighthawks* (1942) – Edward Hopper**

Os quadros de Hopper, em sua grande maioria, retratam pessoas solitárias em seus quartos ou em espaços urbanos, quase todas com essa curvatura do pescoço que as empurra para baixo, ou em uma posição de completa contrição, próxima da posição fetal, pois o mundo parece ameaçador e vazio.

Percebemos em *Nighthawks* a paisagem urbana noturna e nela um café onde uma mulher está sentada ao lado de um homem; ambos, com olhares vagos e cansados, seguram um objeto. O olhar vazio da mulher parece atravessar o objeto segurado, enquanto o homem fuma um cigarro observando o nada. Ambos bebem café apesar do aparente esgotamento. De costas para o espectador, outro homem segura um objeto que parece ser um copo, e ao lado direito também vemos sua

xícara de café. O atendente, único personagem com uma expressão mais viva, aparece com os dentes cerrados, provavelmente tenso. Essa pintura bem exemplifica como Hopper capta em suas obras momentos de solidão vividos em espaços interiores, tanto privados quanto públicos, como trens, bares, cafés, as próprias casas. Pessoas sentadas, olhares vagos que miram as janelas, rostos cabisbaixos, pessoas que parecem se sentir solitárias, e que passam impressão de não serem percebidas pelos outros quando sozinhas ou mesmo acompanhadas.

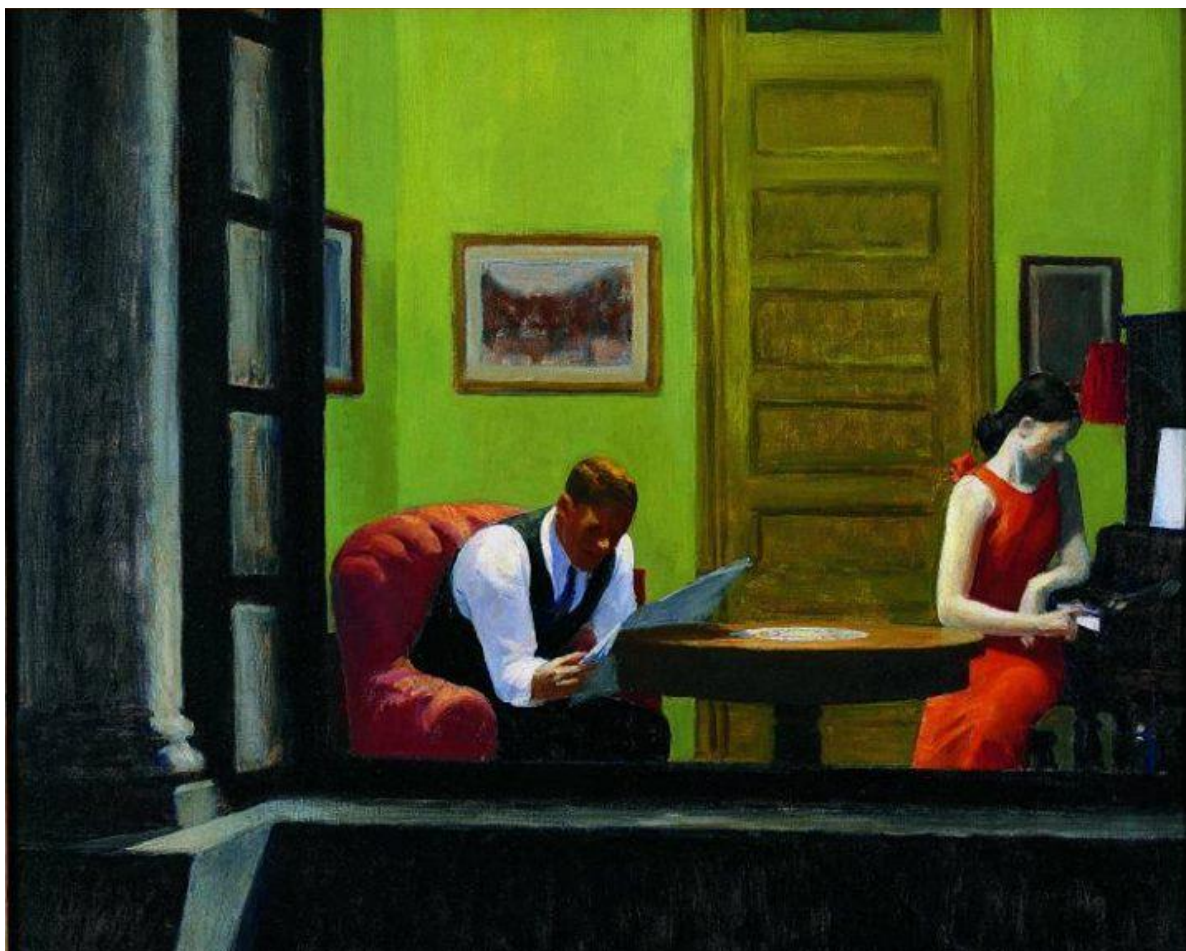
O tema da solidão e do vazio existencial é recorrente nas pinturas de Hopper. Acima, podemos observar, assim como em *Nighthawks*, a solidão representada através de uma mulher que demonstra insatisfação e tristeza num espaço interior.



Automat (1927) – Edward Hopper

A solidão moderna em Hopper é retratada através da melancolia. Segundo Sigmund Freud (1996), a melancolia consiste em tristeza e sentimento de ausência e vazio, tal como ocorre no luto, mas sem objeto. Dito de outro modo, o melancólico é aquele que convive com uma sensação de perda, de que algo muito importante

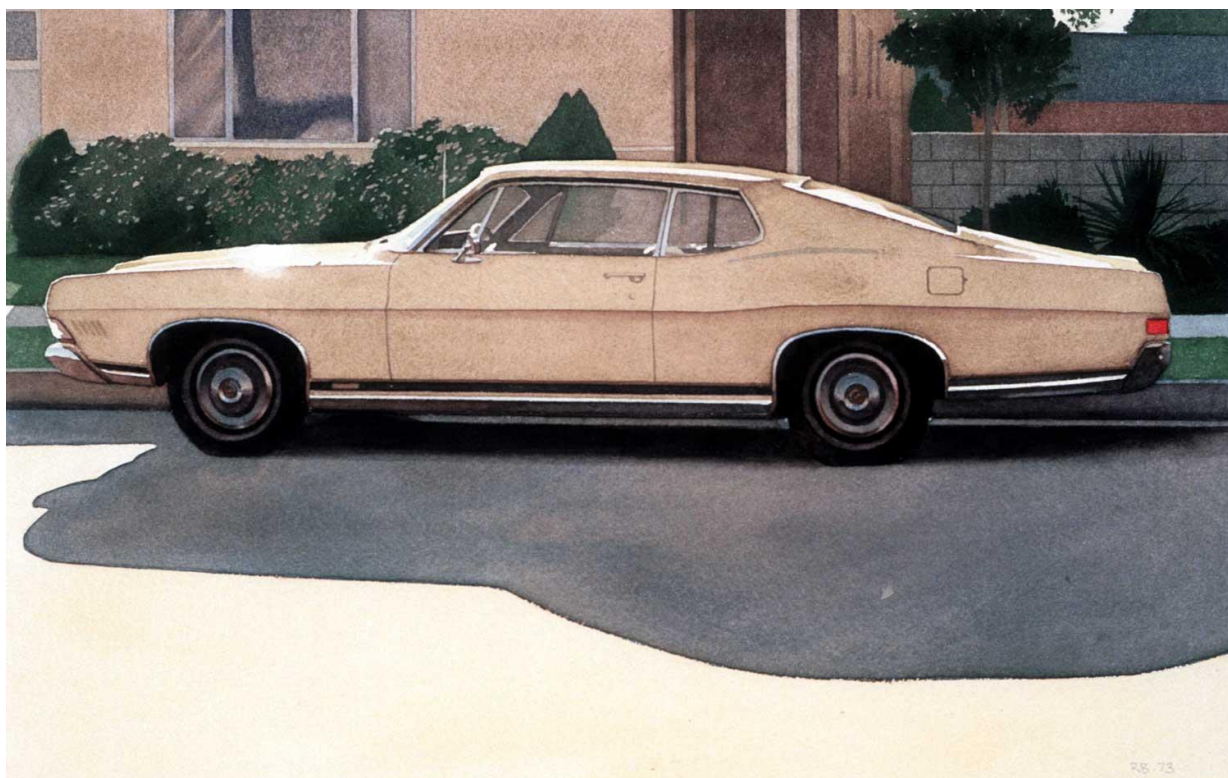
falta em sua vida, mas ele não sabe exatamente o que é. Dessa forma, a melancolia, mais do que o luto, costuma não ter um tempo previamente delimitado para passar e, muitas vezes, pode permanecer para sempre acompanhando um sujeito. É comum descobrir o melancólico pelos seus gestos e pela maneira com que seu corpo encara o mundo: eles geralmente andam curvados e com os olhos baixos.



Room in New York (1932) - Edward Hopper

Outro elemento que chama atenção na obra de Hopper é o fato de que, apesar de retratar essa tristeza – produto de uma experiência pobre na cidade moderna -, a cidade também é protagonista de seus quadros: as cores vibrantes, lojas, cafés e restaurantes também funcionam como estrutura temática para o pintor. Também é essencial destacar em sua obra o emprego de vidraças e janelas que fazem a mediação entre interior e exterior sem que haja contato direto entre os dois. A janela torna-se uma companhia estéril e vaga, que apresenta uma possibilidade de transcendência e eternidade fracassadas, e pode levar a questionar o espaço

público e o privado à medida que o vidro e a janela podem violar, de certo modo, o privado e íntimo, como observamos em *Nighthawks* e também em *Room in New York* (1932), logo acima. Por seu turno, Robert Bechtle, considerado um fotorrealista, baseia seu trabalho em ruas anônimas, suburbanas e ensolaradas da Califórnia, que acompanhadas da ambientação formada pelo vazio e pela frieza de cores são percebidas como como uma ameaça que pode emanar do banal; ou seja, Bechtle, portanto, constrói a impressão de que existe algo por trás da aparência, algo que está subentendido na aparência dos objetos. Bechtle representa fachadas e cenas idílicas familiares, carros e condomínios.



'69 Ford (1977) - Robert Bechtle

Porém, segundo Stremmel (2005, p. 15), a obra de Bechtle passa a sensação exata de que o idílio é ilusório e resulta da uniformidade do que é representado; não há individualidade visível e a impressão deixada pelas obras se assenta na pura suposição, saturada pela experiência da vida, ou dos filmes. Como Stremmel pontua, o artista transforma situações banais em um símbolo de alienação. A autora afirma ainda que a distância intransponível entre as pessoas representadas por

Bechtle surge como uma continuação compreensível dos cenários de Edward Hopper. Segundo Stremmel, estejamos a falar de imagens, pessoas, automóveis ou cenas de rua, Bechtle assenta na escolha de fotografias adequadas, que fornecem ao artista exatamente o grau de autenticidade de que ele necessita em benefício da plausibilidade (STREMMEL, 2005, p 15). ‘69 *Ford* (1973) e *Zenith* (1968) são duas obras de Bechtle nas quais percebemos que, através da captação das imagens fotográficas e sua posterior representação através da pintura, ele consegue usar os subúrbios norte-americanos como metáforas para alienação e solidão. Esse efeito é construído através das cores claras, frias, e da falta de preenchimento no primeiro plano das imagens.

Segundo o crítico Hal Foster (2014) este tipo de pintura não lida apenas com a técnica *trompe l’oeil*, mas também se apresenta como evasiva em relação ao real, empenhada em “embalsamá-lo em aparências”. O que é representado nessas pinturas é apenas a aparência do real, sem qualquer relação direta com o referente. Esta relação não é mais possível; o real é tratado como um elemento ausente antes mesmo de se iniciar a pintura, já que a imagem fotográfica que serve como modelo carrega em sua superfície “o poder assassino das imagens assassinas do real” (Foster, 2014, p 137). A pintura fotorrealista, desse modo, não retrata mais a *ausência* do objeto ausente, de modo que não há mais o referente, ele se perdeu antes mesmo de se preparar a tela. Essa pintura, portanto, surge de uma lacuna, um *vazio* entre o artista e a realidade.

O vazio também se mostra representado em Bechtle através das ruas vazias, ocupadas apenas com automóveis e casas suburbanas. O espaço público, onde antes aconteciam as interações sociais, é esvaziado pelos sujeitos que dentro do espaço doméstico encontram agora o conforto da televisão e da distração midiática. Em *Zenith* (1968), percebemos o aparelho televisor como elemento principal do quadro. Através da tela desligada, encontramos o reflexo da realidade, representado por uma janela aberta.



Zenith (1968) - Robert Bechtle

Sobre sua arte, Robert Bechtle explica como através do fotorrealismo pretende representar o cotidiano que passa despercebido diariamente:

I am interested in how things look; I am also interested in a painting that is based upon how things look. I like to see things the way they are rather than thinking of how they can be changed. The richness and range of the visual world constantly thrills and amazes me. I am most particularly interested in using the part of our world which we seem to notice least...that is, our everyday surroundings as we live day to day. Thus, I have painted friends and family, familiar houses, streets and neighborhoods. The paintings are, on one level, about middle-class American life as experienced in California. On another level, they are about reconciling the subject matter with concerns about formal painting issues (the use of color and light, design, and the kinds of marks one must make to replicate appearances). They are, in that sense, a part of a long tradition of European and American painting which has sought to find significance in the details of the

commonplace.(Disponível em <http://www.okharris.com/current/press20p.htm>)⁵

Desse modo, o que muitos dos artistas desse período têm em comum é a exposição da banalização do cotidiano e a representação a vida e as relações humanas em espaços públicos ou privados, ambos sempre vazios e frios, passando a sensação de isolamento, fragmentação e alienação. Nesse sentido, as obras do Novo Realismo representam um menosprezo pela imagem positiva dos Estados Unidos que ressalta a tecnologia, a produção em massa, o cinema, a propaganda. Nesse sentido, o Novo Realismo vai ao encontro das narrativas de John Fante, nas quais encontramos o deslocamento social dos personagens marginalizados que sentem o peso do vazio existencial em uma sociedade que não oferece sonho algum, além do prazer efêmero e da diversão comprada. Percebemos, então, como a inovação da técnica e da forma artística acompanha a mudança do conteúdo que está sendo representado. Novos paradigmas artísticos vão sendo desenvolvidos e através deles notamos que a maneira de representar o mundo capitalista, está associada às consequências geradas pelas novas formas de diversão e entretenimento e aos novos valores que encontram espaço para serem desenvolvidos através da propaganda e meios de comunicação, o que leva a um desencantamento das relações interpessoais. Prova disso é a apreciação que o Novo Realismo e John Fante e escritores posteriores a ele, fazem do cotidiano, dando certa atenção a objetos banais como carros, televisores, lixo, garfos, facas, a fim de denunciar a supervalorização de objetos de consumo. Além disso, essas formas artísticas refletem a pobreza das relações humanas a partir da representação do tédio, da tristeza, da solidão, do isolamento como consequência dessa supervalorização dos produtos de consumo em detrimento do que é inerente ao ser humano como a capacidade de comunicação, as relações, os sentimentos.

⁵ “Eu estou interessado em como as coisas são; eu também estou interessado em uma pintura que se baseia em como as coisas são. Eu gosto de ver as coisas como elas são ao invés de pensar em como podem ser mudadas. A riqueza e a variedade do mundo visual constantemente me emocionam e me espantam. Tenho particular interesse em usar a parte do nosso mundo, que parece que percebemos menos... ou seja, o nosso ambiente diário à medida que vivemos dia após dia. Assim, tenho pintado amigos e família, casas, ruas e bairros conhecidos. Os quadros são, em um nível, sobre a vida da classe média americana tal como experienciada na Califórnia. Em outro nível, tratam de conciliar o assunto com preocupações sobre questões formais da pintura (o uso da cor e da luz, o *design*, e os tipos de marcas que é preciso fazer para replicar aparências). Eles são, nesse sentido, uma parte de uma longa tradição de pintura europeia e norte-americana que tem procurado encontrar significado nos detalhes do lugar comum.”

1.4 Aproximação da obra de Fante com a obra de outros escritores

Essa nova estética crua das artes visuais, que desmascara o lado mais pessimista gerado pela industrialização, pelos *mass media*, pela guerra, pela demasiada produção em massa, foi também desenvolvida contemporaneamente na obra literária de John Fante e posteriormente na obra de Henry Miller, de Hunter Thompson, dos Beatniks e de Charles Bukowski. Desse modo, percebe-se que John Fante estava consciente das novas condições de vida dentro do sistema do capital e das relações sociais que aos poucos se solidificavam nos vários âmbitos da vida moderna. Cabe aqui retomar Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013), em que o autor afirma que se deve falar em modernidades e não tentar homogeneizar a modernidade de forma estável e contínua em relação à suas manifestações artísticas pois, segundo ele, é possível perceber que ao longo da modernidade há uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade:

Ainda, a modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (PAZ, 2013, pp. 35-34)

Dessa forma, no mesmo período de produção artística, temos um número grande de variantes artísticas que podem representar realidades diferentes através de estéticas diferentes. Desse modo, a ênfase de um escritor em determinado(s) aspecto(s) pode fazer com que sua obra não seja assimilada ou bem aceita na época de sua produção, só vindo a ter melhor receptividade em período posterior. Tal é o que podemos entender ter acontecido com a obra de John Fante. É possível, desse modo, apontar algumas obras literárias e seus autores que se aproximam da obra de John Fante em termos de elementos narrativos e temas.

Em *Sexus* (1949), *Nexus* (1960), *Plexus* (1953) – essas três obras compõem a trilogia chamada *The Rose Crucifixion*, *Tropic of Cancer* (1934) e *Tropic of Capricorn* (1939), Henry Miller (1891-1980) aborda a pornografia e o erotismo de

forma escrachada e sem o menor pudor, ressaltando o lado animalesco do ser humano que foge à moral pregada e mantida pelas instituições. Muitas das obras de Miller testaram as leis sobre pornografia nos Estados Unidos, por exemplo, *Trópico de Câncer* foi levado a julgamento na Suprema Corte, a qual concluiu que se tratava de uma obra literária apesar de usar linguagem informal e de baixo calão e tratar de temas polêmicos de forma direta. Esse evento, ocorrido em 1961, foi um dos acontecimentos que marcou a revolução sexual nos Estados Unidos.

Naked Lunch (1959), de William Burroughs (1914-1997), representa da forma mais cruel e aterrorizante cenas que aos poucos percebemos serem familiares a nós. Através de linguagem obscena, fragmentada e aparentemente confusa e de um modo de representação marcado pela dissolução e aleatoriedade, os espaços narrativos em *Naked Lunch* mudam de modo estranho, vago e repentino. Passa-se do mundo onírico da Interzone, uma cidade imaginária, à realidade representada por um lugar onde vivem viciados; do meio de uma floresta fechada para uma caótica cidade que parece ser uma projeção paranóica de uma metrópole qualquer do mundo. Assim, Burroughs consegue, através de um discurso narrativo fragmentado, abordar a questão de espaço-tempo, saltando de um espaço ao outro sem muita explicação. A obra também foi banida pela censura e, em Massachussets, foi a tribunal por abordar questões como pedofilia, por usar linguagem obscena e protestar contra a pena de morte.

Rum Diary (1962) e *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971) de Hunter S. Thompson apresentam abandono da objetividade e abusam da ação, características principais do *gonzo journalism*, do qual o próprio Hunter Thompson foi precursor⁶. Em *Fear and Loathing in Las Vegas* o personagem principal, Raoul Duke, e seu advogado, Dr. Gonzo, vão a Las Vegas em busca do *sonho americano*, mas para isso carregam consigo uma maleta com toda espécie de drogas que puderam encontrar e abusam das mesmas para atingir seu objetivo. Em termos narrativos, o enredo muitas vezes carece de coerência, mergulhando no surrealismo, o que faz com que se torne confuso distinguir o que realmente acontece do que é fruto da imaginação dos personagens.

William Burroughs, Hunter Thompson ou Henry Miller, não tiveram relação direta com John Fante ou afirmaram terem sofrido influência das obras dele. Porém,

⁶ Jornalismo Gonzo: estilo de narrativa jornalística em que o narrador deixa de ser objetivo e/ou descritivo e passa a fazer parte da ação.

algumas de suas narrativas assemelham-se às de Fante pelo conteúdo e pela forma.

Por outro lado, Charles Bukowski, com sua vasta produção ficcional⁷ e suas coletâneas de poesia, inegavelmente sofreu influência direta da obra de John Fante, a quem Bukowski chama de uma espécie de “Deus” literário. Bukowski se tornou um grande fã, especialmente dos romances que trazem Arturo Bandini como protagonista. O trabalho de Fante teve uma profunda influência sobre o estilo de Bukowski, bem como alterou sua concepção de romance e do que era possível atingir através de um romance, o que estimulou a moral desse jovem escritor batalhador. Bukowski, em várias de suas narrativas e contos, narra as desventuras, traumas, amores fracassados e prisões inesperadas de seus personagens que parecem ser o alterego do próprio Bukowski assim como Bandini parece ser o alterego de John Fante. As narrativas de Bukowski, como a coletânea de contos *Fabulário Geral do Delírio Cotidiano II* (1972), que mergulham na excitação frenética, na insanidade corrosiva das noites mormacentas e manhãs de névoa poluída de Los Angeles. Os contos parecem surgir das experiências mais deploráveis e são jogados ao papel como fantasias alcóolicas, se aproximando muito do tom das narrativas de John Fante. Se comparadas a essas histórias brutas, as obras de outros autores, que escrevem de forma mais tradicional, não causam o mesmo efeito de choque, pois são mais sutis e rebuscadas, ao tratar do “mundo da maquinaria”, desse gigantesco “cemitério de automóveis” que envolve e sufoca os personagens diariamente. Ao mesmo tempo, Bukowski é lírico. Seus contos terminam bruscamente, mas deixa suspensa no ar uma sensação de dignidade e de esperança na raça humana.

Podemos então observar que a produção de alguns dos escritores estadunidenses, na primeira metade do século XX, voltou-se para a subversão, a partir da transgressão e rompimento dos valores daquela sociedade que se tornou, ao longo do século passado, o símbolo do consumo material e da alienação. Esses escritores, através do uso da linguagem crua e obscena, passaram a representar a realidade que acontecia despercebida e que não era mostrada em sua totalidade

⁷ *Post Office* (1971), *Factotum* (1975), *Women* (1978), *Ham on Rye* (1982), *Hollywood* (1989), *Pulp* (1994), as coletâneas de textos e contos, *Confessions of a Man Insane Enough to Live with Beasts* (1965), *All the Assholes in the World and Mine* (1966), *Notes of a Dirty Old Man* (1969), *Erections, Ejaculations, Exhibitions, and General Tales of Ordinary Madness* (1972), *South of No North* (1973), *Hot Water Music* (1983), *Tales of Ordinary Madness* (1983), *The Most Beautiful Woman in Town* (1983).

pelos meios massivos de comunicação. Muitas consequências surgiram do avanço da tecnologia belicista, da guerra, do consumo desenfreado, da manipulação das massas. Álcool, drogas, sexo, arriscar tudo por às vezes nada; enfim, o esvaziamento de sentido da vida se torna cada vez mais agudo nessa literatura e esse sentimento é intensificado pela indústria da propaganda. Desse modo, por um lado temos a literatura da Geração Perdida, denunciando a devastação da guerra; de outro lado, os artistas plásticos do Novo Realismo que perceberam no consumo intenso, através da propaganda e bens de consumo, o empobrecimento das relações humanas; Inicialmente esse aspecto da vida moderna chamou a atenção dos artistas plásticos do Novo Realismo, e também de John Fante que em suas narrativas consegue tratar da problemática dessas novas relações humanas que surgem com o avanço tecnológico. Posteriormente, essa condição de vida também atraiu alguns escritores que, ao se apropriarem desses conteúdos e desenvolverem novas técnicas narrativas, escreveram sua ficção.

Nesse contexto, John Fante parece ter sido um dos primeiros escritores a tratar em sua ficção de aspectos transgressores dessa nova sociedade consumista. Através do personagem de Arturo Bandini, o leitor acompanha a trajetória fracassada desse escritor que tenta sobreviver de sua produção artística em meio a um cenário cada vez mais competitivo.

2. *Ask the Dust*: Arturo Bandini, o escritor *outsider*

John Fante apresenta como personagem principal de *Ask the Dust* Arturo Bandini, um jovem escritor de ascendência italiana, vindo do Colorado, que mora em Los Angeles. Num quarto de hotel alugado, ele tenta escrever suas histórias, enfrentando os bloqueios criativos e as dificuldades financeiras. O único trabalho literário que Arturo conseguiu publicar até o momento, graças ao seu ídolo - o grande editor J.C. Hackmuth. O conto publicado é "The Little Dog Laughed". Orgulhoso de sua publicação, ele ostenta as cópias do periódico, onde foi publicada sua história, como um cartão de visita que lhe garantiria *status*. No entanto, apenas ele pensa assim, pois as pessoas ao seu redor não abrem grandes sorrisos quando Arturo lhes mostra o que ele considera ser seu grande conto. Com sua ingenuidade arrogante, Arturo é a personificação do escritor *outsider* querendo se encaixar em algum lugar para disputar o espaço literário com outros escritores. Arturo vive esse processo de forma meio desorganizada, mas sempre visando realizar seu sonho de se tornar um escritor famoso.

Além do anseio de Arturo Bandini por alcançar sucesso como escritor literário, *Ask the Dust* apresenta o amor incontido de Bandini e Camila, garçonete mexicana por quem ele se apaixona desmedidamente, e luta pela sobrevivência em espaços periféricos. Como a narrativa ambienta espaços e apresenta personagens que vivem à margem em Los Angeles, as circunstâncias que esses indivíduos vivem podem levar o leitor a interpretar a obra com condolência. Esse olhar talvez faça com que as atitudes que tomam as personagens sejam relevadas pelo leitor. Pois essas personagens são colocadas em situações complicadas e algumas vezes extremas, tais como falência econômica, solidão, falta de perspectiva, insanidade; Situações que podem ser aqui traduzidas como consequências do contexto histórico, marcado por desespero social e emocional e, portanto, pela complexidade das relações humanas. Por exemplo, Arturo, que há dias na pensão em Bunker Hill come apenas laranjas – único alimento que tem condições de comprar –, aceita a proposta ilegal feita por Hellfrick, seu vizinho ateu e oficial da reserva aposentado. Como o nome sugere, por meio de um jogo de palavras entre inferno (hell) e bizarro (freak), Hellfrick não é um sujeito comum. Alcoólatra e militar aposentado, "living on a meager pension, scarcely enough to pay his liquor bills, even though he purchased

the cheapest gin on the market” (Fante, p. 28) ⁸. A proposta feita por Hellfrick a Arturo consiste em furtar o caminhão de leite que todas as madrugadas para em frente à pensão onde moram. Como Arturo não consegue dinheiro com seu trabalho de escritor, é tentadora a proposta de conseguir uma alimentação diferenciada sem muito esforço. Outro momento similar ao furto do leite se dá quando Hellfrick bate à porta de Arturo de madrugada, deprimido e de ressaca, e sugere comer um bife. No entanto, assim como o leite, o bife também é ilegalmente apropriado:

He stopped under a loop in the barbed wire and crossed the pasture. A hundred yards away a barn loomed in the moonlight. Then I knew what he was after. I jumped out of the car and called to him. He shushed me angrily. I watched him tiptoe toward the barn door. I cursed him and waited tensely. In a little while I heard the mooing of a cow. It was a piteous cry. Then I heard a thud and a scuffle of hoofs. Out of the barn door came Hellfrick. Across his shoulder lay a dark mass, weighting him down. Behind him, mooing continually, a cow followed. Hellfrick tried to run, but the dark beat him down to a fast walk. Still the cow pursued, pushing her nose into his back. He turned around, kicked wildly. The cow stopped, looked toward the barn, and mooed again.

“You fool, Hellfrick. You goddamn fool!”

“Help me”, he said.

I raised the loose barbed wire to a width that would permit him and his burden to pass under. It was a calf, blood spurting from a gash between the ears. The calf’s eyes were wide open. I could see the moon reflected in them. It was coldblooded murder. I was sick and horrified. My stomach twisted when Hellfrick dumped the calf into the back seat. I heard the body thump, and then the head. I was sick, very sick. It was plain murder. (Fante, 2006, pp. 110-111)^{9 10}

⁸ “vivia com uma pensão que mal dava pra pagar suas despesas com bebida, embora ele só comprasse o gim mais barato do mercado.” (Fante, John. p.35). A tradução em português de *Ask the Dust* é da autoria de Paulo Leminski e foi publicada com o título *Pergunte ao Pó* em 1984.

⁹ “Passou o arame farpado e entrou no pasto. Cem metros adiante, vislumbrou-se um celeiro sob a luz da lua. Então eu soube o que ele queria fazer. Pulei do carro e o chamei. Ele fez shshsh, irritado. Vi-o ir ante pé até a porta do celeiro. Amaldiçoei-o e esperei, tenso. Dali a pouco, ouvi o mugido de uma vaca. Era um grito doloroso. Então ouvi uma pancada surda e um raspar de cascos. Lá vinha Hellfrick saindo pela porta do celeiro. Nas costas uma massa escura, cujo peso o curvava. Atrás dele, mugindo, vinha uma vaca. Hellfrick tentou correr mas a massa escura em suas costas obrigou-o a apenas andar depressa. A vaca vinha atrás, enfiando o nariz em suas costas. Ele deu um giro e um chute. A vaca parou, olhou para o celeiro e fez muuuu de novo. - Seu idiota, Hellfrick. Seu maldito imbecil!- Me ajude – falou. Levantei o arame farpado pra que ele pudesse passar com seu fardo. Era um bezerro, sangue escorrendo de um buraco entre as orelhas. Os olhos do bezerro estavam esbugalhados. Pude ver a lua refletida neles. Era um assassinato a sangue frio. Fiquei horrorizado. Meu estômago virou quando Hellfrick jogou o bezerro no banco de trás do carro. Fiquei mal, muito mal, era assassinato puro e simples.” (Fante, 1984, p. 14)

Dadas as circunstâncias de miséria e a escassez de recursos financeiros é difícil julgar o velho Hellfrick e Bandini que, em um momento de fome, apelam a meios ilegais para conseguir carne. O abatimento do pobre animal não é visto positivamente por Arturo que, como cúmplice, testemunha toda a cena macabra e sangrenta, embora ele tenha aceitado a proposta de Hellfrick de jantarem um bife suculento sem se importar como seria conseguida a carne. Os meios encontrados pela maioria das personagens em *Ask the Dust* para sobreviver à crise financeira de 1929 ultrapassam os limites da lei. O furto, por exemplo, fica sujeito ao julgamento moral e não jurídico. O que pode ser considerado certo ou errado em um momento tão instável quanto o da Grande Depressão? Muitos cidadãos pensaram ter sido abandonados por Deus, o que gera descrença religiosa que pode ser percebida no romance, principalmente na alternância de crenças e descrenças de Arturo Bandini que ora decide ser religioso, ora quer mesmo é que o mundo exploda.

Além da inconstância financeira e religiosa de Arturo, a narrativa reflete a incerteza e a instabilidade dos sentimentos desta personagem e o perigo sutil das relações hierarquizadas. Essa hierarquia é a que Bandini parece combater com seu protesto individual de escrita. Bandini sabe o que é necessário – agente e recurso financeiro - para ter uma obra publicada que circule amplamente e seja prestigiada. Porém, seu lugar de origem e sua condição econômica não estão de acordo com sua ambição e o colocam em uma posição desprivilegiada dentro do campo simbólico da produção literária daquele momento. Mesmo assim, Bandini procura não perder a essência da escrita e mergulha em suas experiências reais vividas nos subúrbios e antros de Los Angeles a fim de conseguir inspiração para seu trabalho, como ele próprio sugere na passagem abaixo, quando cogita ser flagrado saqueando o caminhão de leite:

I held my head in my hands and rocked back and forth. Mother of God. Headlines in the papers, promising writer caught stealing milk, famous protégé of J. C. Hackmuth haled into court on petty thief charge, reporters swarming around me, flashlights popping, give us a statement, Bandini, how did it happen? Well, fellows, it was like this: you see, I've really got plenty of money, big sales of manuscripts and all that, but I was doing a yarn about a fellow who steals a quart of milk, and I wanted to write from experience, so that's what happened, fellows. Watch for the story in the *Post*, I'm calling it "Milk Thief".

Leave me your address and I'll send you all free copies. (Fante, 2006, p. 31) ¹¹

Assim, Bandini deixa transparecer o que pensa sobre a essência do trabalho literário. Para ele, a realidade precisa ser vivida pelo escritor através de sua experiência direta do mundo para que ele consiga reproduzir, através da palavra, o mundo que é vivido. Desse modo, por um lado, *Ask the Dust* traduz aquilo que chamamos de resistência, à medida que Arturo Bandini aceita ou rejeita o mundo do capital através do questionamento dos limites dos desejos, das necessidades e das prioridades impostas pelo modelo pré-concebido pela sociedade de consumo. O grande dilema de Bandini é resistir ao mundo marginal ao narrar a vida dos excluídos e famigerados pelo viés daquele que não se encaixa na sociedade vigente; isto é, pelo viés do escritor *outsider* que busca seu reconhecimento e quer legitimar, através da sua escrita, o lado negro da América, ao lado daqueles que não têm acesso aos bens de consumo e que, portanto, não são incluídos como agentes desse sistema. Por outro lado, o romance apresenta a ambição dessa personagem em fazer parte do mundo literário, tornar-se um grande escritor e usufruir de todas as possibilidades que o mundo do capital pode lhe oferecer, tais como carros, roupas, restaurantes, celebridade, fama. Para tanto, Arturo escolhe como matéria de sua escrita o mundo da margem, narra sobre a vida de quem não está incluso no sistema vigente e se frustra ao perceber que essa matéria não é de interesse nem mesmo daqueles que pertencem à margem. No trecho abaixo, Arturo desabafa sua dor ao ver o desinteresse dos hóspedes da pensão onde vive pela revista que traz seu conto “The Little Dog Laughed”:

(...) In the evenings people played bridge in there, and a group of the old guests gathered to talk and relax. I slipped in, found a chair, and watched. It was disheartening. A big woman in one of the deep chairs had even seated herself upon a copy, not bothering to remove it. A day came when the Japanese boy piled the copies neatly together on the library table. They gathered dust. Once in a while, every few days,

¹¹ “Com a cabeça entre as mãos, balancei pra frente e pra trás. Mãe de Deus. Manchetes nos jornais, escritor promissor apanhado roubando leite, famoso protegido de J. C. Hackmuth levado aos tribunais acusado de pequeno furto, repórteres em minha volta, *flashes* espoucando, faça uma declaração Bandini, como foi que aconteceu? Bem, pessoal, foi assim: vocês sabem, eu tenho muito dinheiro, muitos originais vendidos e essa coisa toda, mas eu estava escrevendo uma historinha sobre um cara que rouba um litro de leite, e eu queria escrever a partir da minha própria experiência, foi isso que houve, pessoal. Só esperem a publicação no *Post*, o nome vai ser *Ladrão de Leite*. Me deixem o endereço de vocês e eu lhes mando uns exemplares de graça.” (Fante, 1984, p. 38)

I rubbed my handkerchief over them and scattered them about. They always returned untouched to the neat stack on the library table. Maybe they knew I had written it, and deliberately avoided it. Maybe they simply didn't care. Not even Hailman, with all his readings. Not even the landlady. I shook my head: they were very foolish, all of them. It was a story about their own middle-west, about Colorado and a snowstorm, and there they were with their uprooted souls and sun-burned faces, dying in a blazed desert, and the cool homelands from whence they came was so near at hand, right there in the pages of that little magazine. And I thought, ah well, it was ever thus – Poe, Whitman, Heine, Dreiser, and now Bandini; thinking that, I was not so hurt, not so lonely. (Fante, 2006, p. 52)¹²

É através da autorreflexão de Arturo sobre a própria escrita que podemos perceber sua resistência a esse mundo maquinal coberto pelo véu da aparência. Bandini não parece se importar em seguir o modelo vigente de conduta e moral impostos pela ordem.

Narrado em primeira pessoa, *Ask the Dust* relata as experiências desse protagonista-escritor nesse mundo complexo. Bandini nos apresenta tanto as relações humanas, segundo seu ponto de vista, como sua relação – enquanto escritor - com sua própria história de vida, uma vez que, para ele, vive-se para contar ou narra-se como forma de viver. O jovem escritor Arturo Bandini conhece em sua trajetória personagens rebaixadas às condições subalternas e algumas vezes humilhantes, mostra-nos personagens diferentes do que estamos habituados a encontrar nas narrativas mais tradicionais do período da Grande Depressão: Tennessee Williams apresenta distúrbios familiares, cenários sombrios e explora as emoções por viés psicanalítico; John Steinbeck mostra a exploração e a condição dos trabalhadores agrícolas na região da Califórnia; William Faulkner trata da vida rural não promissora, de famílias decadentes; Ernest Hemingway se debruça sobre mazelas da guerra e Scott Fitzgerald se volta para a vida da alta sociedade como

¹² “De noite o pessoal jogava bridge ali e um grupo de velhos hóspedes se reunia pra conversar e relaxar. Entrei de mansinho, sentei numa cadeira e fiquei olhando. Era de cortar o coração. Uma mulher gordona sentou num dos sofás de couro, bem em cima da revista sem dar sequer ao trabalho de tirá-la dali. Um dia, o garoto japonês empilhou as revistas na mesa da biblioteca. Ficaram ali juntando pó. De vez em quando, dia sim, dia não, eu passava o lenço nelas e tornava a espalhá-las. Sempre voltavam intocadas para seu canto na mesa da biblioteca. Talvez soubessem que eu tinha escrito a história e a evitavam de propósito. Talvez simplesmente nem dessem bola. Nem mesmo Heillman, com todas as suas leituras. Nem mesmo a proprietária. Balancei a cabeça: eram uns bobos, todos eles. Era uma história sobre o meio-oeste donde eles vinham, sobre o Colorado e uma tempestade de neve, e lá estavam eles com suas almas desenraizadas e caras queimadas de sol, morrendo num deserto abrasador, e as terras amenas donde eles tinham vindo estavam tão perto, bem ali nas páginas daquela revista. E pensei, ah, foda-se, era sempre assim – Poe, Whitman, Heine, Dreiser e agora Bandini; pensando nisso, não me senti tão ferido, tão sozinho.” (Fante, 1984, p. 58)

encontramos em *The Great Gatsby*. Em *Ask the Dust* as personagens são alcoólatras, prostitutas, ladrões, viciados, ninfetas, enfermos. A histeria patológica também está presente em algumas personagens de *Ask the Dust*, como aspecto sintomático daquele período entreguerras conturbado pela crise financeira.

Desse modo, *Ask the Dust* rompe esteticamente com os paradigmas literários da década de 1930, pois abusa do vocabulário de baixo calão e representa a vida na sua mais crua banalidade e brutalidade. A face miserável de Los Angeles é escancarada pela linguagem crua e pela forma direta com que Arturo Bandini descreve as pessoas e narra as situações que encontra em suas andanças pela cidade. Consideremos, por exemplo, o momento quando Bandini, após uma discussão com Camila, decide mergulhar na noite e encontra prostitutas, bordéis e cafetões:

These streets are full of things you cannot give me. So down to Main Street and to Fifth Street, to the long dark bars, to the King Edward Cellar, and there a girl with yellow hair and sickness in her smile. Her name was Jean, she was thin and tubercular, but she was hard too, so anxious to get my money, her languid mouth for my lips, her long fingers at my trousers, her sickly lovely eyes watching every dollar bill. (Fante, 2006, p. 75)¹³

O uso de linguagem crua e obscena em *Ask the Dust* põe em risco e ameaça esses valores burgueses como a família, trabalho e propriedade, denunciando a precariedade e a superficialidade das relações humanas potencializadas pelos meios massivos de comunicação e pelo capital. Ofuscando em *Ask the Dust* o mundo do sonho americano, John Fante tenta chamar atenção para o lado obscuro da vida da maioria dos norte-americanos *outsiders*, excluídos, que correspondem negativamente ao slogan do *self-made man*. Bandini narra o estilo de vida desregrada pelo qual opta e o apresenta tal como é: triste e cruel. Descreve a doença e a miséria de mulheres que outrora desfrutaram de uma posição social privilegiada e que, devido à crise econômica, recorreram a vender o próprio corpo como recurso de fonte de renda. O tom atroz da narração de Bandini também é

¹³ “Estas ruas estão cheias de coisas que você não pode me dar. Lá vou eu descendo a Main até a Cinco, rumo aos bares escuros, ao King Edward Cellar, e lá uma garota com cabelo amarelo e a doença no sorriso. O nome era Jean, era magra e tuberculosa, mas firme, tão ansiosa em conseguir meu dinheiro, sua boca lânguida em meus lábios, os dedos longos nas minhas calças, seus adoráveis olhos doentes olhando cada nota de dinheiro.” (Fante, 1984, p. 58)

criado pelo emprego de fluxo rápido da narrativa, de períodos curtos e de linguagem banalizada por gírias, pelo registro coloquial e por palavras de baixo calão. Essas características estilísticas ajudam a construir no romance o efeito chocante de uma realidade vivida por muitos durante a Grande Depressão:

And here was another place and another girl. Oh, how lonely she was, from away back in Minnesota. A good family too. Sure, honey. Tell my tired ears about your good family. They owned a lot of property, and then the depression came. Well, how sad, how tragic. And now you work down here in a Fifth Street dive, and your name is Evelyn, poor Evelyn, and the folks are out here too, and you have the cutest sister, not like the tramps you meet down here, a swell girl, and you ask me if I want to meet your sister. Why not? (...) But what happened to your mouth, Vivian, who dug it out with a knife? And what happened to your bloodshot eyes, and your sweet breath smelling like a sewer, poor kids, all the way from the glorious Minnesota (...) (Fante, 2006, p.76) ¹⁴

Ask the Dust parece ser embalado pelo mesmo ritmo de improvisado dado pelo jazz, ritmo típico da década de 1930. De um lado esse ritmo narrativo rege a luta pela sobrevivência de Bandini como escritor e das demais personagens que habitam o lado escuro de Los Angeles. De fato, Bandini é levado ao tédio da espera, à desolação do instante que não passa. Por outro lado, o ritmo expressa uma ânsia pela experiência humana, pelo mergulho na noite descompromissada e pelo desejo de tornar-se um grande escritor. Esse ritmo de improvisação é marcado na narrativa pela situação financeira de Arturo que em alguns momentos desfruta dos prazeres mundanos que o dinheiro pode comprar na grande metrópole: prostitutas, bebidas, roupas e restaurantes caros. Nesses momentos a narração dispara, como um jazz frenético e descompassado, mas assim que Arturo se dá conta de que voltará a comer laranjas em breve, tudo se acalma e, como também acontece no jazz, o ritmo muda e então Arturo precisa dançar conforme o embalo que o sistema oferece:

But this was expensive. Take it easy, Arturo; Have you forgotten those oranges? I counted what was left. It was twenty dollars and

¹⁴ “E aí estava outro lugar e outra garota. Ah, como ela se sentia só, vinda lá de Minessotta. De uma boa família. Tinham um monte de propriedades e daí veio a depressão. Puxa, como é triste, como é trágico. E agora você se vira numa espelunca na Fifth, e teu nome é Evelyn, pobre Evelyn, teu pessoal também está por aí, e você tem uma irmã que é uma gracinha, não como essas putas que andam por aí, uma garota jóia, e você me pergunta se eu quero conhecer tua irmã. Por que não? (...) Mas o que aconteceu com tua boca, Vivian, quem a tirou com uma faca? E o que foi que aconteceu com teus olhos que estão tão vermelhos e teu doce hálito cheirando a esgoto, pobres crianças, todas lá da gloriosa Minessotta (...)” (Fante, 1984, pp. 80-81)

some cents. I was scared. I racked my brains over figures, added everything I had spent. Twenty dollars left – impossible! I had been robbed, I had misplaced the money, there was a mistake somewhere. I looked all over the room, burrowed into pockets and drawers, but that was all, and I was scared and worried and determined to go to work, write another one quick, something written so fast it had to be good. I sat before my typewriter and the great awful void descended, and I beat my head with my fist, put a pillow under my aching buttocks and made little noises of agony. (Fante, 2006, p. 78)¹⁵

O ritmo acelerado e, em muitos momentos, a fragmentação do pensamento em períodos curtos, produzem um tom de improviso na narrativa. De fato, a própria personagem de Arturo Bandini não sabe muito bem que rumos tomar para tornar-se um grande escritor, deixando o acaso e a impulsividade guiarem-no. O próprio título – *Ask the Dust* – sugere a complexidade do período histórico em que a narrativa é localizada. Dust (pó) pode remeter a uma área chamada de “dust bowl”, no Centro-Oeste dos Estados Unidos. Esta região foi severamente afetada pela seca de 1931 a 1939. A seca matou plantações e quando os ventos sopravam, levantavam enormes nuvens de poeira que depositavam montes de sujeira sobre tudo e chegavam a cobrir casas. Esta poeira sufocou o gado e causou pneumonia em crianças. Às vezes, a poeira das tempestades chegava até a capital Washington DC. A seca e a poeira destruíram grande parte da produção agrícola, agravando a Grande Depressão. As grandes tempestades de poeira forçaram agricultores imigrantes a deixar seus negócios, seus meios de subsistência e suas casas. Famílias migraram para a Califórnia ou outras regiões em busca de trabalho que muitas vezes não existia. Muitos acabaram vivendo como sem-teto “vagabundos” ou em favelas chamadas “Hooverilles” em alusão ao nome do então presidente Herbert Hoover. O título *Ask the Dust* pode remeter a esse fenômeno climático que agravou a crise econômica porque, tendo saído do Colorado, Arturo Bandini escolhe Los Angeles, na Califórnia, para tentar a vida como escritor¹⁶.

¹⁵ “Mas isso era caro. Vai com calma, Arturo; já esqueceu aquelas laranjas? Contei o que restava. Vinte dólares e alguns centavos. Me apavorei. Fundi a cuca com números, somei tudo o que eu tinha gasto. Só vinte dólares – impossível! Tinham me roubado, eu tinha usado mal o dinheiro, tinha que haver um erro em algum lugar. Procurei no quarto todo, vasculhei bolsos e gavetas, mas isso era tudo e eu fiquei com medo e preocupado e determinado a voltar ao trabalho, escrever uma outra rapidamente, alguma coisa escrita tão depressa que tinha que ser ótima. Sentei na máquina e aquele pavoroso vazio desceu, bati com a cabeça nas mãos, meti um travesseiro debaixo da bunda doída e emiti pequenos gemidos de agonia.” (Fante, 1984, p. 82)

¹⁶ Informações sobre o *dust bowl* estão disponíveis em: http://useconomy.about.com/od/criticalssues/p/The_Dust_Bowl.htm. Acessado em outubro de 2014.

Esse período histórico que compreende toda a crise econômica é sincopado pela instabilidade que acompanha o ritmo da era do jazz nos os anos 1930¹⁷. A narrativa de Bandini, acompanha o jazz por meio de uma voz narrativa instável e de um relato que é entrecortado por algumas falhas e brancos. A todo momento, o sentido dos fatos se indefine e a estrutura maleável do enredo desdobra o caprichoso espaço da improvisação. Arturo Bandini, como narrador, constrói o texto e mistura os fragmentos da memória através de *flashbacks*, assim, uma dinâmica aberta entre perguntas em suspenso e a busca por respostas. Para ilustrar essa questão, podemos considerar o trecho abaixo, no qual, após humilhar Camilla Lopes chamanda de “mexicanazinha suja” e coloca-se em uma posição superior de “americano e com muito orgulho”, Bandini mergulha em seus pensamentos enquanto está deitado na cama. Bandini direciona uma espécie de desabafo a Camilla Lopez, pois ele narra sobre o Colorado e as feridas que lá viveu quando garoto. Dessa forma, Bandini muda seu pensamento rapidamente, confessando como realmente se sente nos Estados Unidos, e coloca-se na mesma posição de Camilla Lopez. Ao terminar sua reflexão, o capítulo se encerra e na sequência Bandini divaga sobre sua chegada ao Hotel Alta Loma através de um *flashback*. Nesse ponto da narrativa, percebemos como Bandini realmente se sente em relação a sua “americanidade”:

I see them in the lobbies of hotels, I see them sunning in the parks, and limping out of ugly little churches, their faces bleak from proximity with their strange gods, out of Aimee’s Temple, out of the Church of the Great I Am. I have seen them stagger out of their movie palaces and blink their empty eyes in the face of reality once more, and stagger home, to read the *Times*, to find out what’s going on in the world. I have vomited at their newspapers, read their literature, observed their customs, eaten their food, desired their women, gaped their art. But I’m poor, and my name ends with a soft vowel, and they hate me and my father, and my father’s father, and they would have my blood and put me down, but they’re old now dying in the sun and in the hot dust of the road (...) I am thinking at the Alta Loma Hotel, remembering the people who lived there. I remember my first day there (...) ¹⁸ (Fante, 2006, pp. 47-48)

¹⁸ “Vejo-os nas entradas dos hotéis, tomando sol nas praças, saindo de igrejinhas horríveis, suas caras tristes por terem estado perto dos seus estranhos deuses, saindo do templo de Aimee, saindo da Igreja do Grande Eu Sou. Eu os tenho visto sair cambaleando de seus palácios de cinema, piscando olhos vazios por ter de encarar a realidade de novo, cambaleando para casa, indo ler o *Times* para ver o que se passa no mundo. Eu tenho

É também possível perceber no trecho acima, a aspereza da vida que é escancarada em *Ask the Dust*. Não há espaço para acobertar essa aspereza com fantasias. A vida aqui é dura e as personagens – insanos, ladrões, pervertidos - e espaços são retratados sem a maquiagem da aparência que torna a vida suportável. Linguagem direta e sem rodeios, cortes abruptos e *flashbacks* garantem à narrativa o ritmo frenético e descompassado da vida daqueles que sequer possuem condições dignas de vivê-la, mas a vivem à beira da loucura e do desespero, da melhor maneira que conseguem.

Ask the Dust aparentemente não traz inovações formais quanto à estrutura narrativa. De fato, Fante emprega nesse romance técnicas narrativas, tais como *flashbacks* e fluxo de consciência difundido por escritores como James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner. Contudo, cumpre enfatizar que *Ask the Dust* rompe com os paradigmas literários da época, trazendo como espaço a periferia da urbe e, como personagens, seres descartados pela mesma sociedade que outrora usufruiu de sua força de trabalho. Temos Hellfrick, velho aposentado que é alcoólatra; as prostitutas Evelyn e Vivian que, devido à crise financeira, se prostituem para conseguirem sobreviver; Vera Rivken, mulher que apresenta traços de histeria e diz ter se tornado governanta de uma rica família judia depois que seu marido a traiu.

Assim como as pinturas do Novo Realismo, *Ask the Dust* traduz o sentimento de solidão, vazio, desolação e estagnação da vida urbana no século XX. A visão realista do que se esconde no interior do cotidiano de muitos e em que reina a descrença é apresentada por John Fante através da narrativa literária. Essa descrença reina nas pessoas, na cidade, na falta de perspectiva de uma vida melhor e reina também onde o pessimismo se instala no cotidiano. Esse cotidiano negativo é preenchido por pessoas alienadas de si mesmas, sem ligações afetivas, desinteressadas, vazias, imobilizadas e com um enorme sentimento de solidão: Vera Rivken, Hellfrick, Camila, Sammy, são personagens solitárias em meio à multidão da cidade e, assim, lembram as personagens dos quadros de Edward Hopper. Essas personagens são expostas à banalização do cotidiano, à precariedade das relações

vomitado em seus jornais, lido sua literatura observando seus hábitos, comido sua comida, desejado suas mulheres, bocejado diante de sua arte. Mas eu sou pobre e meu sobrenome termina com uma pobre vogal e eles odeiam a mim e a meu pai, e ao pai do meu pai, e eles gostariam de ver meu sangue escorrer, mas eles estão velhos agora, morrendo no sol e no pó quente da estrada [...] Estou pensando no Hotel Alta Loma, lembrando das pessoas que vivem lá. Lembro do meu primeiro dia [...]” (Fante, 1984, p. 53)

e da condição humana e representam uma espécie de menosprezo pela imagem positiva dos Estados Unidos.

A escolha dos recursos linguísticos usados em *Ask the Dust* - como o coloquialismo, o uso de gírias, o abuso de palavras obscenas, as frases pouco elaboradas, os períodos curtos que garantem o ritmo acelerado do texto é sintomática de uma sociedade que, paulatinamente, passa a valorizar a velocidade, as rápidas mudanças, a instabilidade e o avanço tecnológico, elementos que também promovem o isolamento e individualização humana. Enunciados curtos garantem à narrativa uma maior fluidez discursiva, além de criar a noção de fragmentação do pensamento. Os breves enunciados remontam de forma realista ao registro linguístico popular e coloquial. Assim, ao separar em períodos o que poderia ser elaborado de forma mais aprofundada em um único parágrafo, Fante nos incita a entender esse procedimento como representação narrativa da fragmentação do pensamento. Dito de outro modo, é como se no fim da formulação simples de cada ideia, marcada pelo ponto final, pudesse ocorrer alguma alteração na esfera psicológica de Bandini, como ocorre no momento em que ele quer se livrar da vida desregrada porque testemunhou um terremoto que abalou a cidade e matou muitas pessoas:

Los Angeles was doomed. It was a city with a curse upon it. This particular earthquake had not destroyed it, but any day now another would raze it to the ground. They wouldn't get me, they'd never catch me inside a brick building. I was a coward, but that was my business. (...)

The world was dust, and dust it would become. I began going to mass in the mornings. I went to Confession. I received holy Communion. I picked out a little frame church, squat and solid, down near the Mexican quarter. Here I prayed. The new Bandini. Ah, life! Thou sweet bitter tragedy, thou dazzling whore that leadeth me to destruction! I gave up cigarets for a few days. I bought a new rosary. I poured nickels and dimes into the Poor Box. I pitied the world.¹⁹ (Fante, 2006, pp. 102-104)

¹⁹“Los Angeles estava condenada. Era uma cidade onde pairava uma maldição. Este abalo não tinha conseguido destruí-la, mas a qualquer hora um outro [terremoto] ia arrastá-la até o chão. Não iam me pegar, nunca iriam me apanhar dentro de um edifício de tijolos. Eu era um covarde, mas esse era meu negócio. (...) O mundo veio do pó, e ao pó retornaria. Comecei a ir à missa de manhã. Me confessei. Comunguei. Escolhi uma igreja lá perto do bairro mexicano. Aí eu rezava. O novo Bandini. Ah, vida! Tu amarga doce tragédia, sua puta deslumbrante que me levaste à destruição! Parei de fumar por uns dias. Comprei um rosário novo. Despejei níqueis e moedinhas na Caixa dos Pobres. Eu tinha pena do mundo.” (Fante, 1984, pp. 106-107)

Logo após a decisão de comungar, Bandini já muda de ideia e se questiona sobre arrependimento. Pensa que não vale a pena se arrepender de coisa alguma e entra em contradição consigo mesmo e com as decisões feitas momentos atrás, quando viu pessoas ensanguentadas, prédios em ruínas, o asfalto cedendo devido ao terremoto que abalou a cidade. Nota-se também o corte abrupto e a mudança repentina de ambiente: da rua onde estava caminhando para uma batida na janela de seu quarto. Todas essas mudanças e cortes acontecem em três parágrafos:

So what's the use of repentence, and what do you care for goodness, and what if you *should* die in a quake, so who the hell cares? So I walked downtown, so these were the high buildings, so let the earthquake come, let it me and my sins, so who the hell cares? No good to God or man, die one way or another, a quake or a hanging, it didn't matter why or when or how.²⁰ (Fante, 2006, p. 105)

Desse modo, percebemos que ao fim de cada enunciado temos a sensação de que algo extraordinário e inesperado pode acontecer; nada é estável o suficiente, podendo o pensamento ou mesmo os eventos mudar de uma hora para outra. Desse modo, o uso de períodos breves e diretos não só imprime velocidade ao andamento da narrativa como expressa a insegurança e a instabilidade próprias daquela época.

Quanto ao emprego de linguagem obscena, esse registro teria sido escolhido por Fante para representar de forma realista e direta a vida diária desses que estão à margem dessa sociedade norte-americana do entre-guerras. Em *Ask the Dust*, a ênfase na linguagem crua, direta, obscena e privilegia aqueles que pertencem aos becos, às alamedas escuras, à noite e aos antros, através da crueza das palavras que na obra se equivale à crueza da vida daqueles que vivem à margem. Sem floreios, o narrador de *Ask the Dust* vai direto ao ponto: garotas da vida são putas, embriagados são bêbados e viciados, um mau caráter é um filho da puta. Sendo o obsceno entendido como algo violento, pode ser o inverso do sensível. O obsceno subjuga os sentidos na medida em que os adocece. Enquanto obstáculo suplementar à narrativa, o obsceno também varia conforme a época. Sendo variável conforme o

²⁰ “Afim pra que serve se arrepender, e quem está interessado em bom comportamento, e que tal se você tivesse que realmente morrer num terremoto, que diabo de gente ia se importar? Assim, fui até a cidade baixa, assim aí estão os altos edifícios, assim que venha o terremoto, que ele enterre a mim e aos meus pecados, que diabo de gente ia se importar? A Deus ou ao homem, adeus, morrer assim ou assado, um terremoto ou uma forca, não importa por que ou quando ou como.” (Fante, 1984, p. 109)

tempo, acredita-se que ele também pode nos dizer sobre as mudanças dos períodos históricos sobre como cada época reage ao obsceno na obra de arte.

Fante se apropria da temática do marginal, do excluído, e em termos de linguagem, abusa de coloquialismos e obscenidades e coloca em xeque personagens, espaços através de uma linguagem antiburguesa de modo a deixar suspenso na obra o terror da vida dominado pelo conhecimento. Vale lembrar que esse novo paradigma foi primordialmente lançado por expoentes das artes plásticas do Novo Realismo, como Edward Hopper, que abordou os sentimentos humanos de desilusão, solidão, frustração, depressão em grandes centros urbanos gerados pela transformação frenética das condições de vida, condição que foi motivada pela concentração do capital e pelo progresso tecnológico alienador. Arturo Bandini traz no âmago da sua escrita o que podemos chamar de resistência a uma ordem vigente de produção e consumo. No trecho citado à página 61, Bandini parece remeter à produção cultural dirigida a uma classe média que é domesticada pela religião e pela cultura de massas. Uma classe que se legitima pelo poder de consumo. Desse modo, Bandini parece sentir repulsa pela maquinaria em que o mundo se transforma à medida que a indústria e o capital se apropriam do modelo pré-fabricado de vida e também da arte. Vindo do Colorado, filho de imigrantes italianos e pobre, sabe que suas chances de entrar no mercado literário norte-americano são reduzidas. Para tanto, escreve com o coração e a partir da própria experiência de vida. Joga-se na noite, na sarjeta, percebe o outro, que também está fora dessa sociedade de consumo, porque é passivo nesse sistema e não se encaixa porque não tem o poder aquisitivo que a sociedade do capital demanda.

Arturo Bandini é o escritor que basicamente não escreve. Consegue escrever apenas quando lhe convém, quando precisa de uns trocados, mas principalmente quando, na noite e na cidade, encontra a inspiração de que precisa. Assim, sua escrita está, na verdade, desvinculada do mercado literário e da ambição de ser escritor. Bandini mostra resistência ao estilo de vida burguesa quando privilegia narrar acontecimentos de sua própria existência e representa a vida de outras personagens que vivem tão à margem da sociedade quanto ele próprio:

To hell with that Hitler, this is more importante than Hitler, this is about my book. It won't shake the world, it won't kill a soul, it won't fire a gun, ah, but you'll remember it to the day you die, you will lie there breathing your last, and you'll smile as you remember the book.

The story of Vera Rivken, a slice out of life. They weren't interested. They preferred the war in Europe, the funny pictures, and Louella Parsons, the tragic people, the poor people. I just sat in the hotel lobby and shook my head sadly.²¹ (Fante, 2006, p. 146)

Para Bandini, a história de Vera Rivken parece ser da mesma importância ou mais importante que a destruição da Europa e a morte de milhões de pessoas inocentes. Vera Rivken é uma anônima, suburbana e insana. Quase ninguém sabe de sua existência e que morreu soterrada sob os escombros de um terremoto e, mais do que isso, ninguém sabe sobre sua vida antes disso, seu quadril deformado, suas dores e as batalhas que a vida lançou sobre ela. Bandini sabe tudo isso e, ao escrever sobre ela, quer dar importância e dignidade a essa mulher. Bandini parece equalizar a vida cotidiana da anônima Vera – e a de tantos outros anônimos – a algo tão terrível quanto a guerra. Apesar de sonhador, às vezes pessimista, outras vezes otimista e outras vezes até niilista, Bandini vê a realidade em que vive, a realidade da margem, como tendo suma importância. Desse modo, por meio de Arturo Bandini, John Fante rompe com a ordem e com a literatura vigente da época, representa de outra maneira uma realidade que privilegia o marginal, aquele decorrente do descaso da sociedade. Arturo parece gostar de pertencer ao lugar onde está, ao lado das personagens que narra, o que lhe permite viver as mais baixas experiências. Prova disso é quando recebe algum dinheiro; ele compra ternos, sapatos, mas vai para os lugares mais baixos para gastar o que sobra descomedidamente. Procura os imigrantes, as prostitutas, os cafetões, os membros de uma aristocracia decadente que precisaram se submeter à ilegalidade para sobreviver. Hellfrick, as prostitutas Jean e Evelyn, Vera Rivken, a ninfeta Judy Palmer, Camila Lopez e Sammy, os garçons chicanos. São os lugares frequentados por essas personagens que Bandini procura sempre. Prostíbulos no centro da cidade, bares baratos, restaurantes imundos, bairros periféricos habitados por imigrantes ou descendentes de imigrantes constituem os espaços da narrativa. Embora haja apropriação do espaço público na narrativa e a presença de multidões, nos momentos em que Bandini descreve suas andanças pela cidade, o narrador

²¹ “Ao diabo com esse tal de Hitler, isto é mais importante que Hitler, é sobre meu livro. Não vai abalar o mundo, não vai matar ninguém, não vai disparar uma arma, ah, mas vocês vão lembrar até o dia de sua morte, vocês vão cair em cima dele exalando o último suspiro, e vão sorrir quando lembrarem o livro. A história de Vera Rivken, uma fatia da vida. Não estavam nem aí. Preferiam a guerra na Europa, os filmes engraçados, e Louella Parsons, aquelas pessoas trágicas, pobres pessoas. Sentei na entrada do hotel e fiquei balançando a cabeça com tristeza.” (Fante, 1984, p. 146)

também remonta ao espaço privado, e nesses momentos presenciamos a solidão urbana, tema também dos artistas plásticos do Novo Realismo:

I got back to my room at two in the morning. Her personality and that mysterious smell of old age still possessed it, and it was not my room at all. For the first time its wonderful solitude was spoiled. Every secret of that room seemed laid open. I threw open the two windows and watched the fog float through in sad tumbling lumps.²² (Fante, 2006, p. 83)

A descrição de Bandini lembra a obra *Morning Sun* (1952) ou *Summer in the city* (1950) de Edward Hopper. Em *Morning Sun* de Hopper, a representação de uma mulher jovem e solitária, sentada na cama fitando a janela aberta de seu quarto, é semelhante à imagem construída linguisticamente por Fante na passagem acima citada.



Morning Sun (1952) – Edward Hopper

²² Voltei ao meu quarto às duas da manhã. A personalidade dela e aquele misterioso perfume da velhice ainda o dominavam, e não era mais meu quarto. Pela primeira vez, sua solidão maravilhosa tinha sido quebrada. Todos os segredos daquele quarto pareciam um livro aberto. Escancarei a janela e fiquei olhando a neblina flutuar em blocos melancólicos.

Desse modo, *Ask the Dust* representa a incerteza em figuras humanas solitárias, em constante anseio. São personagens tão instáveis e tão surpreendentes quanto a própria realidade que habitam. A aparência dessas personagens em um primeiro momento não revela sua verdadeira essência, a qual só é conhecida à medida que o narrador mergulha na experiência de conviver com esses sujeitos marginalizados. As experiências das personagens são representadas através do ponto de vista de Bandini. Trata-se, na maior parte, de eventos humilhantes e muitas vezes degradantes que podem indicar um certo grau de perversão, como vemos acontecer nestes episódios: o roubo do bezerro; a noite sexual com Vera Rivken alcoolizada com Evelyn; a prostituta deformada; a visita inesperada de Judy ao quarto de Bandini, a menina que leu *O Cachorrinho Riu*; o sujeito vindo de Memphis, cujo nome Bandini nunca se importou em saber, e que gostava de sair pela cidade atrás de perversão:

I am remembering that kid from Memphis. I never asked his name and he never asked mine. We said "Hi" to one another. He was not there long, a few weeks. His pimpled face was always covered by his long hands when he sat on the front porch of the hotel: every night late he was there; twelve and one and two o'clock, and coming home I would find him rocking back and forth in the wicker chair, his nervous fingers picking at his face, searching his uncut black hair. "Hi", I would say, and "Hi" he would answer. The restless dust of Los Angeles fevered him. He was a greater wanderer than myself, and all day long he sought out perverse loves in the parks. But he was so ugly he never found his desire, and the warm nights with low stars and yellow moon tortured him away from his room until the dawn arrived.²³ (Fante, 2006, pp. 50-51)

A solidão e a loucura de cada um são compartilhadas através da narração de Arturo, narrador das experiências de 'fracassos' individuais que são impulsionadas por uma desordem social causada não apenas pela falência econômica dos Estados Unidos durante a Grande Depressão, mas também pelo declínio das relações

²³ "Estou me lembrando daquele carinha de Memphis. Nunca perguntei seu nome, nem ele o meu. A gente se disse *olá*. Não estava lá há muito tempo, algumas semanas. Sua cara cheia de espinhas estava sempre coberta por suas mãos compridas quando ele sentava na frente do hotel: noite alta lá estava ele; meia noite, uma, duas horas, e voltando pra casa cruzava com ele se balançando na cadeira de vime, dedos nervosos cutucando a cara, passando por seus cabelos por cortar. *Olá*, eu dizia, e *olá* ele me devolvia. O incansável pó de Los Angeles dava febre nele. Ele era um andarilho ainda mais fanático que eu, e o dia todo andava atrás de transas sacanas pelos parques e praças. Mas era tão feio que nunca conseguiu o que queria, e as noites quentes com estrelas baixas e lua amarela o forçavam a sair do seu quarto até o amanhecer." (Fante, 1984, pp. 56-57)

humanas. As personagens da trama são sujeitos decadentes que ao mesmo tempo, demonstram luta pela sobrevivência. Por exemplo, Bandini reflete sobre a situação de Sammy, companheiro de trabalho de Camila que, tuberculoso, se isola em uma cabana no deserto de Santa Ana. Através de Camila, Bandini tem acesso a um manuscrito de um romance que Sammy escreveu e, após lê-lo, reflete sobre a carta escrita por Sammy, na qual o garçom relata suas ambições como escritor e sua relação com Camilla Lopez:

All that was good in me thrilled in my heart at the moment, all that I hoped for in the profound, obscure meaning of my existence. Here was the endlessly mute placidity of nature, indifferent to the great city; here was the desert beneath these streets, around these streets, waiting for the city to die, to cover it with timeless sand once more. There come over me a terrifying sense of understanding about the meaning and the pathetic destiny of men. The desert was always there, a patient white animal, waiting for men to die, for civilizations to flicker and pass into the darkness. Then men seemed brave to me, and I was proud to be numbered among them. All the evil of the world seemed not evil at all, but inevitable and good and part of that endless struggle to keep the desert down. I looked southward in the directions of the big stars, and I knew that in that direction lay the Santa Ana desert, that under the big stars in a shack lay a man like myself, who would probably be swallowed by the desert sooner than I, and in my hand I held an effort of his, and expression. Of his struggle against the implacable silence toward which he was being hurled. Murderer or bartender or writer, it didn't matter: his fate was the common fate of all, his finish, my finish; and here tonight in this city of darkened windows were other millions like him and like me: indistinguishable as dying blades of grass. Living was hard enough. Dying was a supreme task. And Sammy was soon to die.²⁴ (Fante, 2006, pp.119-120)

²⁴ “Tudo que havia de bom em mim tremeu no meu coração naquele momento, tudo o que eu esperava no sentido profundo e obscuro da minha existência. Aí estava a infinita placidez muda da natureza, indiferente à grande cidade; aí estava o deserto debaixo dessas ruas, em volta dessas ruas, esperando a cidade morrer, para cobri-la com areias imemoriais de novo. Me sobreveio uma apavorante consciência do significado e do destino patético do homem. O deserto estava sempre ali, um paciente animal branco, esperando as pessoas morrerem, as civilizações passarem e sumirem na escuridão. Naquele momento os homens me pareceram valentes, e eu fiquei orgulhoso de ser um deles. Todo o mal do mundo não parecia mal, mas inevitável e coisa boa e parte daquela luta sem fim para manter o deserto lá embaixo. Olhei para o sul, na direção das grandes estrelas, e eu sabia que praqueles lados ficava o deserto de Santa Ana, que debaixo das estrelas numa cabana havia um homem como eu, que talvez seria engolido pelo deserto antes de mim, e em minhas mãos eu tinha um esforço seu, uma expressão de uma luta contra o silêncio implacável em direção ao qual ele estava sendo arrastado. Assassino ou garçom ou escritor, não importa: seu destino era o de todo mundo, seu fim, meu fim; e aqui de noite nesta cidade de janelas escuras havia outros milhões como ele e como eu: inseparáveis como folhas de relva que vão morrer. Viver é troço duro. Morrer é o trabalho máximo. E Sammy ia morrer logo.” (Fante, 2006, pp. 122-123)

Neste romance de John Fante há uma quebra de paradigmas conservadores que valorizam as experiências ditas nobres como amor, sucesso, destino no contexto burguês capitalista. O que é valorizado aqui vai além da aparência. Arturo Bandini faz questão de contar, mesmo que brevemente, de onde essas personagens vêm, um pouco de seu passado, onde vivem, o quanto ganham e o que fazem para continuar lutando pela vida. A ruptura em *Ask the Dust*, portanto, não se dá apenas pela linguagem, mas também pelo conteúdo temático da obra. Para Bandini, há milhões de pessoas com tanto para narrar quanto qualquer escritor consagrado. Cada sujeito na trama tem sua história de vida que merece atenção. Bandini valoriza os seus e quer estar ao lado deles. Rejeita, portanto, o que é dado, o que é massificado, pois a massa, de fato, é apagada pela indústria que dita o que pode ou não ser consumido em termos de arte, entretenimento.

Poderia Arturo Bandini ser considerado como um *outsider*, devido ao seu ponto de vista narrativo em relação à ordem vigente daquele momento? Segundo Howard Becker em *Sociologia do Desvio*, sim. Segundo Becker “Todos grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamentos a elas apropriados, especificando algumas ações como ‘certas’ e proibindo outras como ‘erradas” (Becker, 2008, p. 15). No caso do campo literário não há certo ou errado, mas nele encontram-se tendências que, dependendo do contexto sócio-histórico-político, são estabelecidas pela indústria que se baseia no gosto do público consumidor que pode ou não receber bem o produto, seja um bem material ou cultural como é o caso da literatura. Becker ainda afirma que:

Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu, pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se esperava viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo, essa pessoa é encarada como um *outsider*. Mas a pessoa assim rotulada pode ter uma opinião diferente sobre a questão. Pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar aqueles que a julgam competentes ou legitimamente autorizados a fazê-lo. Por conseguinte, emerge um segundo significado do termo: aquele que infringe a regra pode pensar que seus juízes são *outsiders*. (Howard, 2008. p. 15)

Através desse viés sociológico, podemos compreender o escritor *outsider* de dois modos. Aquele que vê seus julgadores como estranhos, como *outsiders* dentro de seu universo, ou ele mesmo pode ser um *outsider*, à medida que os seus não tomam partido nessa escolha e parecem estar ora do seu lado, ora do lado de quem o julga. Nesse sentido, Bandini é a representação de um escritor *outsider*. Procura viver ao lado das pessoas que habitam o mesmo mundo periférico que ele, e assim, através da narração, fazer com que o mundo tome conhecimento dessas personagens, de seus trabalhos, seus estilos de vida. Arturo sabe de sua posição, sabe que não pertence à ordem vigente e sabe também por que não se encaixa no mundo burguês. Admirável é sua insistência em narrar o que até então era invisível aos olhos dos norte-americanos. Como um observador, uma espécie de *flaneur* às avessas, desce aos escuros becos e ruas de Los Angeles, para encarar o que a maioria dos norte-americanos tenta repelir: seus imigrantes, prostitutas, viciados, assassinos, loucos, soldados aposentados de guerra. Bandini retrata o “lixo” varrido para baixo do tapete.

Como já mencionado no capítulo 1, “John Fante e seu espaço simbólico”, assim como o escritor John Fante, sua personagem Arturo Bandini se volta para uma esfera para a qual não é dada, até então, devida importância; é a esfera de quem vive à margem do sistema vigente. Essa esfera literária menor representa as características de uma nação que no momento tenta se erguer da ruína econômica, que molda uma sociedade voltada ao consumo e à superficialidade das relações humanas. Bandini não tem um plano e também não se apoia na crença de que seus esforços lhe renderão algo grandioso como a fama. Ele dá outra perspectiva ao arquétipo de “sucesso” instituído pelo senso comum, pois para ele, “sucesso” está relacionado a satisfação pessoal e ao sentimento de pertencimento. Satisfação pessoal de ser um escritor e ter a liberdade de narrar aquilo que experiencia nas margens da sociedade: sensação de pertencimento por se reconhecer nessas personagens que são tão marginalizadas quanto o próprio escritor e que habitam os arredores da cidade de Los Angeles, assim como Bandini. Em *Ask the Dust*, a existência dessas personagens marginalizadas é apresentada através do vício, do alcoolismo e da perversão. Camila, Sammy, o velho Hellfrick, o próprio Bandini, Vera Rivken são sujeitos que não pertencem ao mundo burguês, mas sim à camada periférica da sociedade burguesa. Por essa razão, essas personagens mergulham

nos vícios que a cidade oferece. O peso de carregar a responsabilidade das escolhas feitas dentro desse contexto pode gerar angústia, solidão, sensação de vazio existencial, características que foram bem representadas também pelo Novo Realismo na primeira metade do século XX nos Estados Unidos. É evidente, então, que *Ask the Dust* se aproxima do Novo Realismo desenvolvido no campo das artes plásticas. A presença de personagens cansadas, entediadas, alienadas, solitárias, alcoólatras, pervertidas, assassinas, pessoas da noite, em suma, “nighthawks”²⁵. Que habitam as escuridões diurnas e noturnas da cidade e constituem a imagem de um mundo anti-burguês. A estética da crueza de *Ask the Dust* não poderia ser representada de outro modo senão através das personagens marginalizadas, da linguagem calcada em jargões e vocabulário chulo, dos espaços decadentes frequentados por Bandini, tais como prostíbulos, bares, lanchonetes baratas, e bairros habitados por imigrantes pobres, como mexicanos e filipinos. Trata-se da experiência sensível na cidade que, assim como no Novo Realismo, vai além da aparência; e retrata o vazio individual em meio à multidão urbana.

²⁵ Palavra que significa “falcões da noite” e que dá nome a obra de Edward Hopper, *Nighthawks* (1942), já mencionada e reproduzida neste trabalho, no Capítulo 1.

3. *Dreams from Bunker Hill*: a opção consciente do escritor-outsider pela existência problemática

My first collision with fame was hardly memorable. I was a busboy at Marx's Deli. The year was 1934. The place was Third and Hill, Los Angeles. I was twenty-one years old, living in a world bounded on the West by Bunker Hill, on the east by Los Angeles Street, on the South by Pershing Square, and on the north by Civic Center. I was a busboy nonpareil, with great verve and style for the profession, and though I was dreadfully underpaid (one dollar a day plus meals) I attracted considerable attention as I whirled from table to table, balancing a tray on one hand, and eliciting smiles from my customers. I had something else beside a waiter's skill to offer my patrons, for I was also a writer.^{26 27} (Fante, 2002, p.9)

Assim inicia *Dreams from Bunker Hill*. Tal como acontece em *Ask the Dust*, Arturo Bandini, aqui com vinte e um anos de idade, quer se tornar um escritor de sucesso para alcançar fama e realização pessoal. No entanto, *Dreams from Bunker Hill* não é uma continuação de *Ask the Dust*, mas outra história da mesma personagem, sem qualquer referência às aventuras narradas em *Ask the Dust*.

A narrativa abarca uma gama maior de espaços da cidade de Los Angeles, diferente do que acontece em *Ask the Dust*, romance no qual Arturo frequenta basicamente lugares periféricos e suburbanos como bordéis e bares baratos. Em *Dreams from Bunker Hill*, Arturo tem mais sorte que juízo, pois consegue ter uma matéria publicada sobre si no *Los Angeles Times* por conta de um fotógrafo bêbado que trabalha para o jornal e frequenta o bar onde ele trabalha. A partir dessa

²⁶ “Minha primeira trombada com a fama foi bem pouco memorável. Eu era ajudante de garçom no Marx's Deli. O ano era 1934. O lugar ficava na Third Street com a Hill, Los Angeles. Eu tinha 21 anos de idade, vivendo em um mundo delimitado a oeste por Bunker Hill, a leste por Los Angeles Street, ao sul por Pershing Square e ao norte pelo Civic Center. Eu era ajudante de garçom sem igual, com grande verve e estilo para a profissão, e, embora fosse pavorosamente mal pago (um dólar por dia, mais refeições), eu atraía uma atenção considerável enquanto rodopiava de mesa em mesa, equilibrando uma bandeja em uma mão e arrancando sorrisos de meus clientes. Eu tinha algo a mais a oferecer a meus fregueses além da habilidade de garçom, porque eu também era escritor.” (Fante, 2011, p. 15). A tradução em português de *Dreams from Bunker Hill* é da autoria de Lúcia Brito e foi publicada com o título *Sonhos de Bunker Hill* em 2011.

matéria, Los Angeles toda pode vir a conhecer sua trajetória; de fato, o pequeno artigo no jornal garante a Bandini algumas publicações.

A personagem consegue, com esse pequeno sucesso, um emprego como editor de romances e contos e passa a frequentar lugares cada vez mais burgueses. Passa, desse modo, a circular pelas mais diferentes classes sociais e conhecer pessoas que pertencem à cena Hollywoodiana. Arturo, ao transitar por esses espaços mais requintados da indústria cultural, aos quais não tem acesso em *Ask the Dust*, se reconhece como não pertencente, como *outsider* a esse meio artístico um tanto artificial, o que gera a contraditória e problemática questão: a relação entre arte e mercado. Ao longo do romance, Arturo demonstra pertencer a Bunker Hill, periferia de Los Angeles, e rejeita, à sua maneira, a produção literária mercadológica de Hollywood.

Abusando de uma linguagem ainda mais crua e visceral do que em *Ask the Dust*, *Dreams from Bunker Hill* consegue representar a angustiante disputa no mercado cultural através da personagem de Arturo, que anda em uma corda bamba. Por um lado, temos a questão financeira; por outro, a integridade do escritor que insiste em fazer arte. Essa angústia perpassa toda a narrativa, que é desenvolvida por meio de um fluxo rápido da ação e pela fragmentação dos acontecimentos. O romance não apresenta, portanto, uma sequência linear dos fatos e tampouco faz uso de linguagem decorosa. O trecho abaixo, em que Arturo encontra sua vizinha prostituta em Bunker Hill, ilustra essa linguagem crua usada ao longo de toda narrativa:

- How much? I asked.

- A fin.

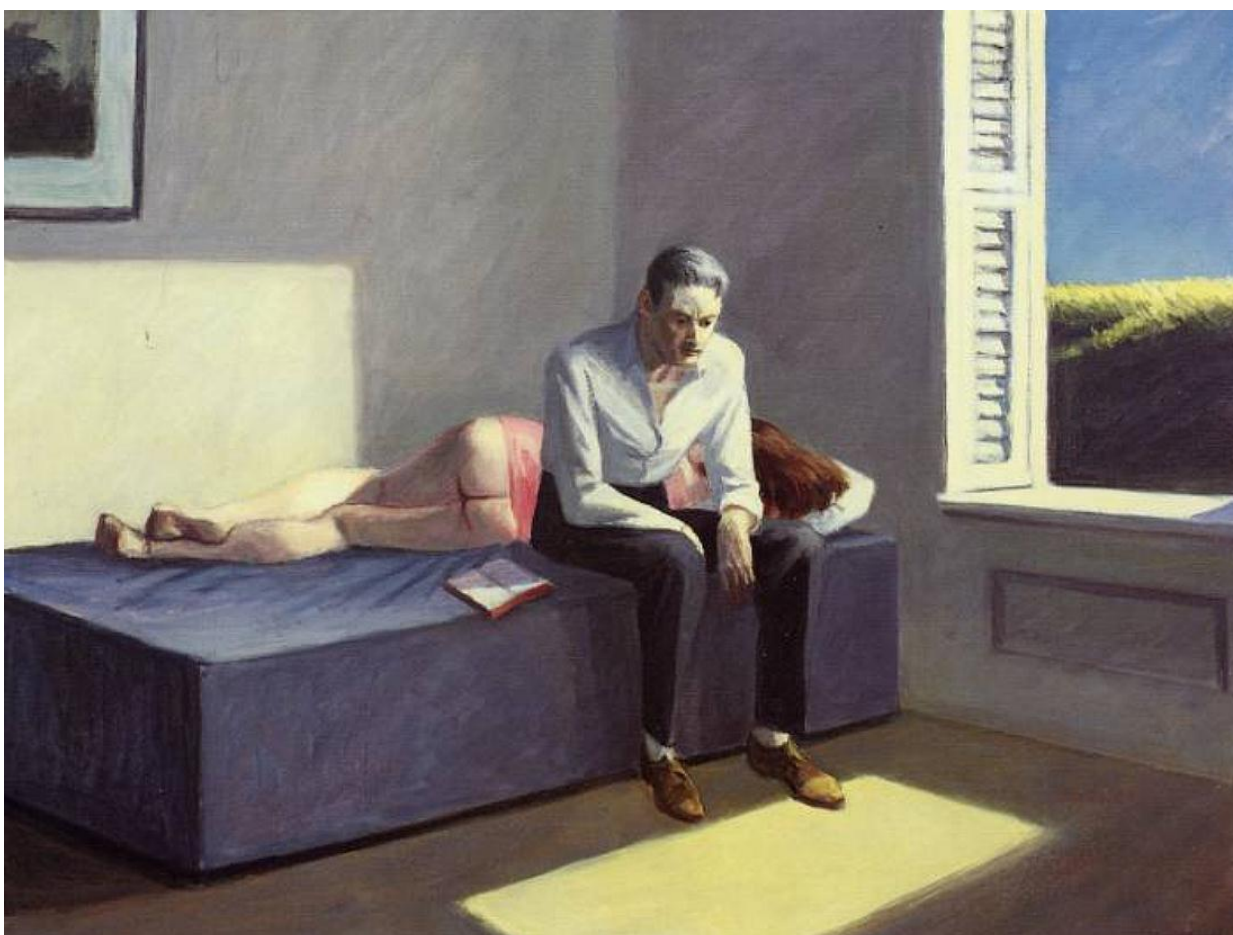
She guided me around to face her and began unbuttoning my shirt. Hanging it over a chair she crossed to the bathroom.

- See you in a minute.

She entered the bathroom and closed the door. I sat on the bed and pulled off my clothes. I was naked when she emerged. I tried to hide my disappointment. She was clean and bathed but somehow impure. Her bottom hung there like an orphan child. We would never make it together. My presence there was an insanity. She grasped my rod and led me to the bathroom. She washed and soaped my loins and her fingers kneaded my joint determinedly, but there was no response.²⁸ (Fante, 2002, p. 19)

²⁸ “- Quanto? – Perguntei. - Cinco pratos. Me fez virar de frente para ela e começou a desabotoar minha camisa. Pendurando-a numa cadeira, foi para o banheiro. - Vejo você em um minuto. Entrou no banheiro e fechou a porta. Sentei na cama e tirei minhas roupas. Estava nu quando ela emergiu. Tentei esconder meu

O uso de linguagem obscena escancara na narrativa a crueza e a superficialidade das relações criando um efeito de choque e, em um primeiro momento, de repúdio a tal obscenidade. Desse modo, a sutileza e o eufemismo não têm espaço na obra e a realidade é esboçada da maneira atroz. Masturbação, ranho, favelas, bundas, maconha, marginais, vagabundos, piça, são algumas das facetas de uma realidade que é exposta em *Dreams from Bunker Hill*. A conotação não emotiva das palavras frias usadas na narrativa exclui qualquer eroticidade da trama, pois a representação é objetiva e sóbria, como é possível perceber no trecho citado acima: ambos nus, deitados na cama, a vizinha lendo trechos de *Nana* de Zola e Arturo, nada excitado, deitado ao seu lado. Essa imagem remete a quadros do Novo Realismo, como *Excursion into Philosophy* (1959) de Edward Hopper, que explora o tema da solidão compartilhada (ver abaixo).



Excursion into Philosophy (1959) – Edward Hopper

desapontamento. Ela estava limpa e lavada, mas, de algum modo, impura. Seu traseiro estava lá, pendurado como uma criança órfã. Nunca nos entenderíamos. Minha presença ali era uma insanidade. Ela agarrou minha piça e me levou para o banheiro. Lavou e ensaboou meu lombo, e seus dedos massagearam minha vara com determinação, mas não houve reação.” (Fante, 2011, pp. 26-27)

Nesse quadro de Hopper, a personagem masculina está vestida, sentada na cama, enquanto que a personagem feminina encontra-se seminua, deitada em posição fetal com as costas voltadas para o observador da obra. O rosto masculino parece cansado e desinteressado, assim como Arturo parece se sentir na cena aqui em questão

Outra obra do Novo Realismo que permite conexões com a cena do trecho citado acima é *Seated Male Nude and Female Nude* (1968) do artista Philip Pearlstein. Nesta obra é apresentada a figura de um casal nu, sentado separadamente; o homem parece estar no chão e a figura feminina, sem face, sentada em uma banqueta. Em *Dreams from Bunker Hill*, a vizinha de Arturo também não possui face, sequer um nome; é descrita apenas por suas características físicas e também é sugerida sua profissão de prostituta. No quadro de Pearlstein, é perceptível o descontentamento do homem, sendo que a figura feminina é desprovida de identidade:



Seated Male Nude and Female Nude (1968)

Desse modo, a linguagem baixa empregada por John Fante em *Dreams from Bunker Hill* colabora para a construção de imagens que remetem a pinturas do Novo Realismo norte-americano. As mais cruas experiências humanas representam, tanto na narrativa quanto nos quadros aqui considerados, um impudor visivelmente lascivo. Esse impudor parece adquirir força especial na narrativa, uma vez que é criado por signos linguísticos que causam mais choque do que as imagens visuais devido à conotação obscena das palavras, ao passo que nas pinturas a ideia fica implícita, suspensa na subjetividade da composição.

Como já mencionei acima, além do vocabulário impactante, em *Dreams from Bunker Hill* a fragmentação da narrativa é mais intensa que em *Ask the Dust* e é garantida pela velocidade das ações que não são planejadas previamente por Arturo pela sucessão de capítulos sem uma ordem cronológica.

Segundo Theodor Adorno (1982, p.16), a percepção de uma realidade conflitiva leva o artista a manifestá-la em sua obra de arte. Nas palavras do filósofo: “Os antagonismos não resolvidos na realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”. Penso que esta colaboração de Adorno permite compreender a função estilística de estrutura fragmentada de *Dreams from Bunker Hill*. De fato, neste romance a fragmentação ocorre nas mais variadas instâncias da narrativa: na ambivalência da personagem principal no que se refere aos planos de sua carreira como escritor – ora satisfeito, ora insatisfeito; na ocorrência de *flashbacks*, cortes abruptos e falta de precisão temporal. Trata-se de um romance curto organizado em vinte e seis capítulos. Cada capítulo termina e inicia subitamente, como se houvesse um corte quase que cinematográfico de um capítulo ao outro. Além disso, os períodos curtos, assim como em *Ask the Dust*, garantem o ritmo acelerado da ação narrativa. É o que acontece, por exemplo, na passagem do capítulo oito ao capítulo nove e do nove ao dez. No capítulo oito, Arturo Bandini está magoado por ter sido rejeitado por Sinclair Lewis, seu escritor favorito, de modo que ele se obriga a sair do fino restaurante com seu amigo também escritor Frank Edington, após ter enviado um bilhete com tom rancoroso a Sinclair. O capítulo termina com Edington ligando o motor do carro e supõe-se que ele parte juntamente com Arturo em direção a outro restaurante. No, no capítulo seguinte, há um *flashback* no qual Arturo remonta ao seu nascimento e sua formação como leitor e

escritor: “I was born in a basement apartment of a macaroni factory in North Denver”²⁹ (Fante, 2002, p. 55). Esse resgate de sua juventude permite que, ao final do capítulo nove, saibamos sobre o passado e as vias tortuosas pelas quais Arturo andou até decidir ser escritor:

I became a bum in my home town. I loafed around. I took a job pulling weeds, but it was hard and I quit. Another job, washing windows. I barely got through it. I looked all over Boulder for work, but the streets were full of young, unemployed men. The only job in town was delivering newspapers. It paid fifty cents a day. I turned it down. I leaned against the walls in the pool halls. I stayed away from home. (...) I went to the library. I looked at the magazines, at the pictures in them. One day I went to the bookshelves, and pulled out a book. It was *Winesburg, Ohio*. I sat at a long mahogany table and began to read. All at once my world turned over. The sky fell in. The book held me. The tears came. My heart beat fast. I read until my eyes burned. I read and I was heartsick and lonely and in love with a book, many books, until it came naturally, and I sat there with a pencil and a long tablet and tried to write, until I felt I could not go because the words would not come as they did in Anderson, they only came like drops of blood from my heart.³⁰ (Fante, 2002, p. 57)

O uso de *flashbacks*, além de trazer uma mudança no encadeamento temporal da narrativa, parece desacelerar um pouco o andamento da ação que logo é retomada ao seu fluxo rápido. O trecho citado acima, em especial, parece ter a função de um desabafo, de uma desaceleração do ritmo da vida da personagem, de modo que ele possa, na sequência, retomar suas convicções como escritor, após ser magoado por quem considera seu ídolo literário. No capítulo dez temos Bandini voltando ao tempo da narrativa, ou seja, ao contexto da Grande Depressão, mas não há uma localização temporal precisa sobre quanto tempo se passou: “Not a

²⁹ “Nasci em um apartamento no subsolo de uma fábrica de macarrão na zona norte de Denver.” (Fante, 2011, p. 63)

³⁰ “Tornei-me um vagabundo em minha cidade. Vadiava por lá. Peguei um emprego capinando ervas daninhas, mas era dureza, e larguei. Outro emprego, lavando janelas. Mal consegui dar conta. Procurei trabalho por toda Boulder, mas as ruas estavam cheias de jovens homens desempregados. O único emprego na cidade era entregar jornais. Pagava cinquenta centavos por dia. Recusei. Me escorava pelas paredes das casas de bilhar. Me mantinha longe de casa. (...) Eu ia à biblioteca. Olhava as revistas, as figuras nelas. Um dia fui para as estantes de livros e puxei um livro. Era ‘Winesburg Ohio’. Sentei numa mesa comprida de mogno e comecei a ler. Subitamente meu mundo virou de cabeça para baixo. O céu desabou. O livro me absorveu. Fui às lágrimas. Meu coração batia rápido. Li até meus olhos arderem. Levei o livro para casa. Li outro Anderson. Eu lia e lia, e estava deprimido e solitário e apaixonado por um livro, muitos livros, até que aconteceu naturalmente, e sentei com um lápis e um bloco comprido e tentei escrever, até que senti que não poderia continuar porque as palavras não vinham como acontecia com Anderson, elas vinham somente como gotas de sangue do meu coração.” (Fante, 2011, p.65)

week passed without a letter from my mother. Written on lined grade-school paper they reflected her fears, her hopes, her anxiety, and her curious view of what went on in the world”³¹ (Fante, 2002, p. 67). Assim, a narrativa não se desenvolve segundo uma ordem cronológica de eventos, pois ora é interrompida por *flashbacks* e alguns devaneios, ora é marcada por acontecimentos aleatórios, que ocorrem sem planejamento prévio por parte da personagem principal. A vida de Arturo não é organizada por ele mesmo. Ele é ambicioso, mas sequer traça um plano para alcançar o sucesso que tanto almeja; sua vida é movida por engrenagens do acaso e por fatalidades.

Como mostra o parágrafo de abertura do romance, citado no início deste capítulo, Arturo, por mero acaso, é fotografado por um jornalista bêbado que frequenta o estabelecimento onde ele trabalha como ajudante de garçom. A partir da matéria jornalística sobre Arturo, ele atinge certo prestígio literário, pois se trata de uma reportagem que conta sua vida como garçom e escritor. Sua carreira parece ascender positivamente, do ponto de vista financeiro. Abe Marx, seu chefe na Marx’s Deli, entrega a Arturo o cartão de um agente literário chamado Gustave Du Mont e Arturo consegue seu primeiro emprego como editor. No entanto, em pouco tempo, Arturo acaba sendo demitido por estar produzindo trabalhos autorais em horário de trabalho:

I worked hard, pecking away on a short story. I took the work with me to Du Mont’s office. Several times during the day he drifted over and studied what I was writing. Suddenly he tore the page from my typewriter.

“You’re fired,” he said. He was trembling. “Take your story and get out.”

I left. I went to a movie. I loafed down Main Street to the Follies, the marquee lit with the name of Ginger Britton.³² (Fante, 2002, p. 31)

³¹ “Não se passava uma única semana sem uma carta de minha mãe. Escritas em papel pautado de escola primária, refletiam seus medos, suas esperanças, sua ansiedade e sua curiosa visão a respeito do que acontecia no mundo.” (Fante, 2011, p. 67)

³² “Eu trabalhava duro, martelando num conto. Levei o trabalho comigo para o escritório de Du Mont. Várias vezes durante o dia ele passou ali e observou que eu estava escrevendo. De repente arrancou a página da minha máquina de escrever. - Você está despedido – disse. Ele estava tremendo. – Pegue sua história e saia. Saí. Fui ao cinema. Vagabundeei pela Main Street até Follies, a marquise iluminada com o nome de Ginger Britton.” (Fante, 2011, p. 38)

Logo após sua demissão, Arturo consegue uma entrevista de emprego como roteirista na Columbia Pictures e quando assume a vaga fica sem entender como foi admitido sem ter tido grandes experiências anteriores como escritor. Sem precisar escrever, pois seu chefe nunca lhe dá serviço, possui um emprego que lhe garante uma renda fixa no valor de seiscentos dólares, quantia considerável naquele período da Grande Depressão:

My assignment from Henry Schindler was an unfathomable mystery. I spent the days reading his screenplays, a dozen of them, one a day, none of which I cared for. He was a specialist in gangster films and if you looked closely you discovered that all of his scripts were essentially the same, the same plot, the same characters, the same morality.³³ (Fante, 2002, p. 45)

Deste modo, sem plano traçado, Arturo acaba entrando no mundo dos escritores com que tanto sonhava. Porém, quando tem acesso a esse mundo, percebe que sua concepção de escritor vai muito além das oportunidades que lhe garantem um salário por editar, redigir roteiros para o cinema; roteiros que não promovem reflexão alguma sobre a realidade que o cerca.

Para o jovem escritor, o dinheiro não é o bastante; ele deseja intensamente ser lido e, para tanto, precisa produzir sua própria escrita; porém, não encontra espaço para isso. Precisa decidir entre escrever sua própria ficção ou trabalhar escrevendo para outras pessoas, como Gustave Du Mont ou Henry Schindler. O trabalho do escritor é apresentado em *Dreams from Bunker Hill* por um viés que compreende a escrita como fruto de uma indústria cultural capitalizada. Grandes escritores trabalham juntamente com Arturo na Columbia Pictures e são muito bem pagos para escrever roteiros para o cinema. Nesse contexto é posta em cheque a dignidade do trabalho de escritor, que é assalariado de uma grande empresa que lhe toma o tempo que poderia empregar produzindo sua própria arte. Por outro lado, é possível compreender que a necessidade de dinheiro, que induz o escritor a

³³ “Minha contratação por Henry Schindler era um mistério insondável. Passei os dias lendo seus roteiros, uma dúzia deles, um por dia, e nenhum deles me interessou. Ele era um especialista em filmes gângster e, se você olhasse atentamente, descobria que todos seus scripts eram essencialmente o mesmo, a mesma trama, os mesmos personagens, a mesma moral.” (Fante, 2011, p. 53)

trabalhar na indústria cultural, advém da própria necessidade de se manter em uma grande cidade.

Arturo não compreende como foi admitido por Schnindler, assim como não questiona sua inesperada demissão do escritório de DuMont. Não há interesse de sua parte em compreender esses fatos e também não destina seu tempo à elaboração de pensamentos mais profundos e existenciais, de modo que nos levassem a perceber, em *Dreams from Bunker Hill*, sua reflexão sobre a natureza humana de modo aprofundado.

A falta de persistência com que Bandini encara o funcionamento da indústria cultural, não se importando com demissões ou mesmo se demitindo, aparece em *Dreams from Bunker Hill* de diferentes maneiras. Estruturalmente com os *flashbacks* que quebram a lógica espaço-temporal da narrativa e com a construção do narrador-personagem como alguém que não se importa em tentar compreender sua própria condição e a dos demais sujeitos à sua volta. Em outras palavras, Arturo Bandini revela desinteresse em tentar compreender a natureza humana, o que representaria – na forma narrativa - falta de sentido do mundo contemporâneo. Arturo, quando se depara com algum problema de ordem existencial que exige reflexão para ser resolvido, dá de ombros e desvia do assunto fazendo outra coisa: vai ao cinema, após ser demitido por Du Mont, ou, como no momento citado abaixo, vai às compras após se questionar sobre a primeira correção que fez para Gustave Du Mont:

I looked up at the window of my office. I couldn't go back there. I wouldn't. I felt betrayed. Du Mont had tricked me. The savage editing of Jennifer's script filled me with shame now. If someone had hacked up my work like that I would have punched him. I wondered what Heinrich Muller would say about my integrity. Integrity! I laughed. Integrity – balls. I was nothing, a zero. To hell with it. I decided to go shopping for a pair of pants. I still had over a hundred dollars. I would splurge and forget my troubles in profligate spending. What was money anyway? ³⁴ (Fante, 2002, p.17)

Assim, Arturo mostra preferir ignorar qualquer coisa que lhe afete negativamente ou que lhe cause incômodo ao pensamento. Isso não quer dizer que

³⁴ “Olhei para cima, para a janela do meu escritório. Não podia voltar lá. Não voltaria. Me senti traído. Du Mont me enganara. A selvagem edição do original de Jennifer agora me enchia de vergonha. Se alguém retalhasse meu trabalho daquele jeito, eu o esmurraria. Indaguei o que Heinrich Muller diria sobre a minha integridade. Integridade! Ri. Integridade – besteira, eu era um nada, um zero. Para o inferno com isso. Decidi comprar um par de calças. Ainda tinha mais cem dólares. Ia me exibir e esquecer meus problemas esbanjando nos gastos. O que era o dinheiro, afinal de contas?” (Fante, 2011, p. 24-25)

Bandini não tenha uma opinião sobre as situações por ele vividas. Embora não sejam narradas essas opiniões, elas são sutilmente expressas por meio de suas ações. Prova disso é que, por exemplo, Arturo assume que pertence à camada socialmente mais baixa da sociedade de Los Angeles e demonstra que a essência de pertencer ao seu lugar e ser o escritor que escreve sobre sua realidade é de fato importante para ele. Indício desse sentimento de pertencimento se dá quando Arturo e seu amigo Frank Edington saem de carro pela cidade em busca de diversão e passam por Terminal Island:

We drank beer and played the pinball games. Edington was a pinball addict, a tireless devotee, drinking beer and popping the pinballs. Sometimes we went to the movies. He knew all the fine restaurants, and we ate and drank well. On weekends we toured the Los Angeles basin, the deserts, the foothills, the outlying towns, the harbor. One Saturday we drove to Terminal Island, a strip of white sand in the harbor. The canneries were there and we saw the weatherbeaten beach houses where Filipinos and Japanese lived. It was an enchanting place, lonely, decrepit, picturesque. I saw myself in one of the shacks with my typewriter. I longed for the chance to work there, to write in that lonely, forsaken place, where the sand half covered the streets, and the porches and fences hung limp in the Wind. I told Frank I wanted to live there and write there.

“You’re crazy,” he said. “This is a slum.”

“It’s beautiful,” I said. “It gives me a warm feeling.”³⁵ (Fante, 2002, pp. 47-48)

Embora o narrador-personagem não questione a natureza humana, o seu mundo é uma esfera de existência e de experiência menos visível. A valorização da existência em condições problemáticas é tema central em *Dreams from Bunker Hill*. Arturo privilegia um mundo que não tem visibilidade na sociedade norte-americana, ao qual ele sente pertencer. Assim como já ocorre em *Ask the Dust*, Arturo privilegia

³⁵ “Bebíamos cerveja, jogávamos fliperama. Edington era viciado em fliperama, um fanático incansável, bebemos cerveja e disparando as bolinhas de fliperama. Às vezes íamos ao cinema. Ele conhecia todos os restaurantes finos, e comíamos e bebíamos bem. Nos fins de semana, excursionávamos pela bacia de Los Angeles, pelos desertos, os contrafortes, pelas cidades afastadas, pelo porto. Em um sábado fomos a Terminal Island, uma faixa de areia branca no porto. As fábricas de enlatados ficavam lá, e vimos as casas castigadas pelo tempo onde viviam japoneses e filipinos. Era um lugar encantador, abandonado, decrépito, pitoresco. Me vi em um daqueles barracos com minha máquina de escrever. Ansiava pela chance de trabalhar ali, de escrever naquele lugar abandonado, ermo, onde a areia cobria a metade das ruas, e as varandas e cercas pendiam frouxas ao vento. Disse a Frank que gostaria de morar e escrever ali.- Você está louco – falou. – Isto é uma favela. - É lindo – eu disse. – Me dá uma sensação agradável.” (Fante, 2011, pp. 55-56)

o lugar de onde veio e onde se sente confortável, isto é, em meio aos excluídos e às minorias que, assim como ele, não se encaixam e não seguem padrões ditados por uma ordem vigente.

O sucesso que o jovem escritor almeja não lhe é garantido pela grande indústria cinematográfica, tampouco por sua primeira experiência como editor no escritório de Du Mont. Arturo tem outra concepção de sucesso que está vinculada à liberdade de escrever suas narrativas a partir da experiência de mergulhar nas noites da cidade e encarar o que aparecer nas madrugadas solitárias. Não lhe pertence o mundo da burguesia hollywoodiana. Arturo não se sente adequado nem confortável nos ambientes burgueses que passa a frequentar. Diferentemente do que acontece em *Ask the Dust*, em *Dreams from Bunker Hill* Arturo tem acesso aos espaços frequentados por escritores, cinematógrafos, astros de Hollywood, aos restaurantes finos, às bebidas e roupas caras, às mulheres caras. Embora todos esses elementos sejam tentadores, Bandini prefere sua pensão em Bunker Hill. Os momentos após sua expulsão pela Senhora Algarves revelam a falta que ele sente da senhoria. É com a Senhora Algarves, mulher trabalhadora de meia idade, que Arturo tem um caso amoroso. Como já mencionado, Arturo revela um grande sentimento de pertencimento à classe mais baixa, ao lugar dos imigrantes, dos desajustados na sociedade, ao lugar onde estão as prostitutas, os cafetões, as encrencas, o lugar onde se sente vivo e onde pode conseguir toda inspiração necessária para narrar a realidade à qual ele pertence. Arturo parece ironicamente criticar, de uma maneira muito sutil, as relações e as personagens com quem convive; personagens que pertencem à elite cultural de Los Angeles. É o que encontramos em suas observações sobre o comportamento de Velda van der Zee, autora de roteiros para o cinema:

I glanced at her. Her round face was flushed with excitement. Words trembled from her lips, unstoppable. No doubt about it, she was a dingbat. She lived in a world of names, not bodies, not human beings, but famous names. Nothing she said could possibly be true. She simply invented as she pratelled on. She was a liar, her mind bubbling with preposterous tales. (...) We got nothing done, nothing at all, and when she grew sleepy and exhausted and switched from coffee to martinis, I could stand no more. Her eyes were barely open when I stood over her and took her hand.³⁶ (Fante, 2002, pp. 81, 85)

³⁶ “Dei uma olhada nela. Seu rosto redondo estava corado de excitação. As palavras tombavam de seus lábios sem cessar. Era uma doida, sem dúvida algum. Vivia num mundo de nomes, não de corpos, não de seres

De modo depreciativo, Arturo menciona as longas conversas que teve com Velda van der Zee. Além do relacionamento insatisfeito com Velda, a amizade com Frank Edington também não vai muito longe. Em vários momentos Arturo descreve-o pejorativamente, indicando que Edington é viciado em jogos, drogas e é alcoólatra e um tanto infantil. O seguinte trecho se refere ao momento em que Arturo é expulso de Bunker Hill pela senhora Brownwell. Nesse trecho, Arturo afirma se sentir nostálgico dos jogos e de sua amizade com Edington:

Living with Edington was a strange experience. His style emerged out of his childhood, and the games we played in his office were as nothing compared to the games scattered about his living room. We plunged into the glamorous, romantic, enthralling life in Hollywood, beginning with a game of ping pong in the garage. Then we moved to the kitchen and filled our tumblers with table wine. On to the living room, throwing ourselves on the parquet floor, and thrilling to a game of tiddlywinks. The more we drank the wilder we played³⁷. (Fante, 2002, p. 69)

No entanto, em outro momento da narrativa, Arturo muda de opinião e passa a ver Edington como alguém patético:

Now a curious thing happened. I look at Edington's sopping hair and rain-soaked body and I did not like him. I did not like him at all. There was something obscene about our nakedness, and the burning screenplay, and the floor wet from rain, and our bodies shivering in the cold, and the insolent smile from Edington's lips, and I recoiled from him, and blamed him for everything. After all, hadn't he sent me to Cyril Korn, and hadn't Cyril Korn brought me together with Velda van der Zee, and hadn't Edington sneered and scoffed all the weeks that I had been writing the screenplay? I no longer liked this man. He disgusted me. Similar thoughts must have boiled up in his brain for I noticed the hostile sharpness of his glance. We did not speak. We

humanos, mas de nomes famosos. Possivelmente, nada do que ela dizia devia ser verdade. Ela simplesmente inventava enquanto tagarelava. Era uma mentirosa, uma adorável mentirosa, sua mente borbulhando com mexericos despropositados.(...) Não fizemos nada, absolutamente nada, e, quando ela ficou sonolenta e exausta e trocou do café para os martinis, não pude mais aguentar. Seus olhos mal estavam abertos quando parei perto dela e peguei sua mão." (Fante, 2002, pp. 89 e 95)

³⁷ "Morar com Edington foi uma experiência estranha. Seu estilo emergia da infância, e os jogos que disputávamos em seu escritório não eram nada comparados aos jogos espalhados por sua sala de estar. Mergulhávamos na glamurosa, romântica, cativante vida em Hollywood, começando com um jogo de pingue-pongue na garagem. Depois mudávamos para a cozinha e enchíamos nossos copos com vinho de mesa. E dali para a sala de estar, nos atirando no chão e vibrando com o jogo da pulga. Quanto mais bebíamos, mais alucinadamente jogávamos." (Fante, 2011, p. 77)

stood there hating one another. We were on the verge of fighting. I picked up my clothes, walked into the bedroom and slammed the door.³⁸ (Fante, 2002, p. 96)

As cenas em que Edington e Arturo jogam, bebem e se divertem, são construídas na narrativa como imagens que se assemelham a algumas obras do Novo Realismo que retratam pessoas bêbadas, atiradas ao chão, com cartas ou garrafas e copos, tal como vemos na obra abaixo.



After the Orgy (1928) - Cagnaccio di San Pietro

³⁸ “Então uma coisa curiosa aconteceu. Olhei para o cabelo ensopado e o corpo encharcado de chuva de Edington e não gostei dele. Não gostei nada dele. Havia algo de obscuro em nossa nudez, no roteiro queimado, no chão molhado de chuva, em nossos corpos tremendo de frio e no sorriso insolente dos lábios de Edington, e fiquei com nojo dele e o culpei por tudo. Afinal, não havia ele me mandado a Cyril Korn, e não havia Cyril Korn me juntado com Velda van der Zee, e não havia Edington escarnecido e zombado durante todas as semanas em que eu estivera escrevendo o roteiro? Eu não gostava mais desse homem. Ele me enojava. Pensamentos similares devem ter borbulhado no cérebro dele, porque notei a hostilidade penetrante do olhar dele. Não falamos. Ficamos parados ali, odiando um ao outro. Estávamos a um passo de lutar. Peguei minhas roupas, rumei para o quarto e bati a porta.” (Fante, 2011, p. 106)

Essa decadência explorada pelo Novo Realismo e também presente na obra de John Fante choca o olhar, pois desconstrói os ambientes burgueses e denuncia o interior desses ambientes. Nesse sentido, a propalada integridade e boa conduta burguesas são questionadas pelo Novo Realismo e pelos romances de John Fante discutidos neste trabalho, embora esse questionamento aconteça em menor escala em *Ask the Dust*, onde Arturo não tem acesso ao mundo burguês, pois circula apenas pelas periféricas e marginalizadas ruas da cidade de Los Angeles e não consegue frequentar os lugares de prestígio, como grandes hotéis e restaurantes.

Velda van der Zee, Frank Edington, Cyrill Korn – agente literário de Edington - Schnindler, Thelma Faber são todas personagens que se encaixariam no que o senso comum chama de pessoas de sucesso. Através de Arturo Bandini, temos acesso ao mundo dessas personagens e ele, ao conviver com elas, denuncia toda a hipocrisia, angústia, desilusão, histeria, vícios e egocentrismos que são característicos do meio artístico que ele agora frequenta. À medida que vai conhecendo essas pessoas, Arturo descobre quão patéticas e superficiais elas são e sempre acaba lembrando ou regressando às memórias ou ao lugar mesmo de Bunker Hill. Arturo privilegia, por outro lado, as personagens que lhe ensinam as verdadeiras experiências consideradas importantes por ele. São aquelas personagens que Arturo conhece na rua, nos subúrbios, tais como: o velho Mose Moss, jogador de xadrez; a senhora Brownwell, dona da pensão em Bunker Hill com quem tem um caso; Duque, boxeador que conhece quando resolve se afastar de todo meio cultural hollywoodiano e escrever refugiado nos arredores de Terminal Island. Arturo desfruta tanto das experiências nos lugares mais burgueses quanto nos subúrbios, porém dos ambientes burgueses se esgota rapidamente e então busca sempre experiências mais radicais. Desse modo, Arturo encara o mundo que não é aquele do sucesso promovido pela propaganda e pelo senso comum norte-americanos. Não apenas enfrenta, como também privilegia as experiências mais decadentes e fortes por que passa. O sucesso para ele não está relacionado com o dinheiro, mas com a escrita que emerge das experiências que adquire conhecendo e convivendo tanto com pessoas mentalmente afetadas pelo sucesso como com aqueles indivíduos que vivem à margem da sociedade:

(...) Sometimes I parked at Musso-Frank's and slogged through the rain to the restaurant. I knew no one. I ate alone and felt my hatred for the town. I went next door to Stanley Rose's bookshop. Nobody knew me. I hung around like a bird seeking crumbs. I missed Mrs. Brownell and Abe Marx and Du Mont. My memory of Jennifer Lovelace almost broke my heart. Knowing those few had made me feel as if I knew thousands in the city. I drove to Bunker Hill and parked in front of the hotel, but I could not bring myself to go inside. Suddenly I had a dream, a beautiful dream of a novel. It was about Helen Brownwell and myself. I could taste it. I could embrace it. All at once the self pity drained from me. There was life still, there was a typewriter and paper and eyes to see them, and thoughts to keep them alive. I sat in my car at the top of Bunker Hill in the rain and the dream enfolded me, and I knew what I would do. I would go to Terminal Island and find myself a fisherman's shack on the Sandy beach and sit there and write a novel about Helen Brownell and myself. I would spend months in that shack, piling up the pages while I smoked a Meerschaum pipe and became a writer once more in the world.³⁹ (Fante, 2002, pp.97-98)

A partir da análise da personagem de Arturo Bandini e sua perspectiva sobre os acontecimentos ao seu redor, podemos perceber as convicções do jovem escritor que quer entrar para um meio artístico, mas não fazer parte dele. Quando Bandini percebe que as pessoas à sua volta no meio de trabalho são egocêntricos excêntricos, ele se dá conta da mesquinhez e superficialidade com que essas pessoas tratam o fazer literário. Com muita ironia, Arturo retrata o mundo dos grandes escritores e promotores do entretenimento, que não escrevem. A qualidade dos textos é questionada sempre por Arturo, que parece não ser conivente com o trabalho de que é incumbido: editar textos e posteriormente escrever roteiros. Seu segundo emprego, que lhe garantiria a fama que tanto almeja, fazendo adaptação de obras para o cinema, não lhe garante satisfação profissional. Apesar do bom salário, Arturo está insatisfeito por não ter que escrever. Como dito anteriormente,

³⁹ “Às vezes parava no Musso-Frank's e chapinhava na chuva até o restaurante. Eu não conhecia ninguém. Comia sozinho e sentia meu ódio pela cidade. Ia na livraria de Stanley Rose, ali ao lado. Ninguém me conhecia. Perambulava por lá, como um pássaro em busca de migalhas. Sentia falta da senhora Brownell, de Abe Marx e de Du Mont. Minha lembrança de Jennifer Lovelace quase despedaçava meu coração. Conhecer aquelas poucas pessoas me dera a sensação de conhecer milhares na cidade. Dirigi até Bunker Hill e parei em frente ao hotel, mas não consegui me resolver de entrar. De repente tive a linda visão de um romance. Era sobre Helen Brownell e eu. Eu podia saboreá-lo. Podia abraçá-lo. Subitamente, a autopiedade escoou-se de mim. Ainda havia vida, havia uma máquina de escrever, papel e olhos para vê-los e pensamentos para mantê-los vivos. Sentei no meu carro no topo de Bunker Hill, na chuva, e a visão me envolveu, e eu soube o que faria. Iria para Terminal Island e acharia um barraco de pescador para mim na praia arenosa, ficaria lá e escreveria uma história sobre Helen Brownell e eu. Passaria meses no barraco, empilhando páginas, fumando um cachimbo Meerschaum e me tornando mais uma vez um escritor neste mundo.” (Fante, 2011, p. 107)

Arturo Bandini é a personificação de um escritor que não escreve. Primeiramente por não ser permitido escrever enquanto está no ambiente de trabalho, no caso de seu contrato com Du Mont. Depois, não escreve porque não lhe dão matéria para trabalhar no Columbia Pictures. A frustração é tamanha que acaba por viajar ao litoral para dedicar-se à sua produção literária. Para Arturo, escrever vai muito além de ser bem sucedido e conquistar fama e dinheiro, pois para ele a escrita está envolvida com trabalho árduo e experiências reais. Ao ingressar no meio hollywoodiano não encontra nenhum desses aspectos, mas a superficialidade de um meio artístico que serve como veículo de alienação. Os textos que precisa revisar e editar são rasos e alienadores, não provocam reflexão nenhuma, apenas servem para entreter o público durante a Grande Depressão. A citação do trecho abaixo ilustra a reação de Arturo ao receber a versão final de um *western* que escreve em parceria com Velda van der Zee:

The title page read *Sin City*, screenplayed by Velda van der Zee and Arturo Bandini, from a story by Harry Browne. I was down the first page halfway when my hair began to stiffen. In the middle of the second page I was forced to put the script aside and hang on the porch banister. My breathing was uneven and there were mysterious shooting pains in my legs and across my stomach. (...) No question about it, Edington was right. My only course was to have my name removed from the title.⁴⁰ (Fante, 2002, pp.89, 94).

Ao recusar que seu nome seja colocado em um trabalho de péssima qualidade e no qual, segundo ele, Velda van der Zee sequer manteve uma linha do que ele escreveu para *Sin City*, Arturo prova suas convicções como escritor. Ao contrário de Schindler, de Velda van der Zee e de Cyrill Korn, Arturo rejeita a farsa da dita cultura de massas. É nesse momento, quando rejeita a autoria de *Sin City*, que resolve ir para Terminal Island e voltar a “ser um escritor no mundo”, como ele mesmo afirma.

Portanto, como já mencionado, a experiência de ser escritor, para Arturo, está vinculada com a ideia de trabalho e, para que ele trabalhe bem, é necessário que

⁴⁰ A página dos créditos dizia *Sin City (Cidade do Pecado)*, roteiro de Velda van der Zee e Arturo Bandini, baseado em uma história de Harry Browne. Eu estava na metade da primeira página quando meu cabelo começou a se arrepiar. No meio da segunda página, fui forçado a deixar o script de lado e me agarrar no corrimão da varanda. Minha respiração ficou irregular, e havia misteriosas pontadas dolorosas nas minhas pernas e pelo meu estômago. (...) Sem dúvida nenhuma, Edington estava certo. Minha única saída era ter meu nome removido dos créditos. (Fante, 2011, p. 98 e 104)

mergulhe nas experiências que envolvem pessoas e lugares mais humildes e simples, e relações mais profundas. Arturo prefere o submundo e os marginais, os excluídos. Desse modo, ao mesmo tempo em que valoriza aqueles que a sociedade tenta esconder, Arturo denuncia a hipocrisia da ordem social vigente que apresenta como o arquétipo de sucesso aqueles com dinheiro e fama que produzem meios culturais de qualidade intelectual inferior. Arturo convive com personagens com características psicológicas abaladas pelo sucesso, fama e dinheiro, como Edington que tem apelo infantil por jogos; Velda van der Zee com suas listas de nomes famosos e múltiplas histórias que, segundo Arturo, parecem mentiras. Já as personagens de Bunker Hill e seus arredores não mostram preocupação com futilidades ou *status*; apenas tentam viver a vida da melhor maneira possível, dadas as circunstâncias sociais do período da Grande Depressão, como a Senhora Brownell, o já mencionado velho jogador de xadrez, Mose Moss, a vizinha prostituta que lê *Nana* de Zola.

Valorizar a existência problemática dessas personagens, tanto das envolvidas no meio artístico quanto das que circulam pela periferia de Los Angeles, implica tornar matéria literária aquilo que o meio social, econômico, cultural e político geram de impacto negativo sobre a individualidade de cada sujeito social. No caso de Velda van der Zee, sua petulância, luxúria e egocentrismo constituem características que Arturo aponta como negativas em uma pessoa que pertence a família abastada, está envolvida com meios de comunicação poderosos e que, ao desejar ser escritora, faz uso de seu dinheiro para abrir caminho de sucesso nessa direção. Assim também acontece em relação ao amigo Frank Edington, quando Arturo percebe a situação patética que compartilha com o colega, ambos nus na chuva, dançando ao redor do roteiro de *Sin City* em chamas. Esses vícios descomedidos de Edington por jogos infantis, pelo álcool, por drogas e sua arrogância acabam sendo levados em consideração no momento em que Arturo se dá conta de que apenas está passando pela humilhação de ter seu trabalho deturpado por Velda e por ter se envolvido tanto com o meio social de Edington. As vidas desregradas das personagens detentoras de alguma forma de poder são narradas como maneira de criticar a ideia de sucesso do meio artístico. Já as personagens que pertencem aos espaços marginalizados não são julgadas da mesma maneira. Arturo não julga sua vizinha por ser prostituta, tampouco a senhora Brownwell por ter lhe expulsado de Bunker Hill, ou Mose Moss

pela noite na cadeia, pois são experiências que lhe servem de matéria e inspiração para escrever. Portanto, ao romper os laços com Frank Edington, o que implica abdicar de uma grande e prestigiada empresa cinematográfica, Arturo assume sua posição de marginal, de andarilho e vagabundo e assim posiciona-se politicamente contra o sistema cultural vigente. Para Arturo, sem esses laços que lhe privam de escrever, ele pode restaurar para si o ideal de escritor, fugindo da lógica mercadológica do capital cultural, dedicando-se à leitura, à criação e adotando um estilo de vida simples:

I rented a bike and toured the Palos Verdes hills. I found the public library and loaded up on books. Back at my shack I built a fire in the woodstove and sat in the warmth and read Dostoevsky and Flaubert and Dickens and all those famous people. I lacked for nothing. My life was a prayer, a thanksgiving. My loneliness was an enrichment. I found myself bearable, tolerable, even good. Sometimes I wondered what had happened to the writer who had come there. Had I written something and left the place? I touched my typewriter and mused at the action of the keys. It was another life. I had never been here before. I would never leave it.⁴¹ (Fante, 2002, p. 102)

Passados dois meses em Terminal Island, Arturo conhece o Duque de Sardenha, homem grande e forte que luta boxe e que pertence a uma família real. O Duque e Arturo estabelecem uma relação de amizade a curto prazo, semelhante a outras relações que Arturo tivera. Essa relação se baseia no fato de que o Duque, ao descobrir que Arturo é escritor, passa a lhe pagar alguns dólares para que escreva cartas de amor à Jenny Palladino, sua mulher que vive em Lampoc. Em dado momento, a mulher do Duque chega para visitá-lo, mas é recebida por Arturo que inevitavelmente começa a declamar poemas para Jenny. Neste momento ela percebe que não é Duque que escreve as lindas cartas de amor para ela, mas sim Arturo. Aproveitando a situação para exibir um pouco suas habilidades poéticas, Arturo declama um poema para Jenny que assustada, com a lascívia de Arturo, tira

⁴¹ “Eu alugava uma bicicleta e percorria as colinas de Palos Verdes. Descobri a biblioteca pública e me entupi de livros. De volta ao meu barraco, eu acendia o fogão a lenha, sentava no calor e lia Dostoiévsky, Flaubert, Dickens e toda aquela gente famosa. Não me faltava nada. Minha vida era uma prece, uma ação de graças. Minha solidão era um avanço. Eu me sentia suportável, tolerável, até bom. Às vezes me perguntava sobre o que havia acontecido com o escritor que ali chegara. Tinha eu escrito alguma coisa e então partido? Tocava minha máquina de escrever e ficava intrigado com a ação das teclas. Era outra vida. Eu nunca estivera aqui antes. Eu nunca partiria.” (Fante, 2011, p. 111)

os sapatos e corre em direção a Duque. Sentindo o que estava por vir e com medo de apanhar, Bandini percebe que é hora de pegar o caminho de volta a Los Angeles.

I flung my clothes into the suitcases, gathered up my typewriter, and ran to my car, tossing everything into the back seat. I rushed into the house again for another load. On the way out I saw Jenny Palladino confronting the Duke, and gesticulating with both hands. He unharnessed himself and broke into a run toward me. I gathered the books and a raincoat, ran to the car, and started the engine. The Duke was fifty feet away when I shot out the Yard and down the road. Through the rearview mirror I saw him shaking his fist at me and cursing. I got the highway, and swung the car toward the bridge back to Los Angeles.⁴² (Fante, 2002, pp. 121-122)

O regresso de Bandini para Los Angeles faz com que ele procure novamente sua antiga pensão em Bunker Hill, como Arturo mesmo afirma na abertura do capítulo vinte e um: “Like a homing bird I flew to Bunker Hill, to the kindest woman I had ever known (...)”⁴³ (Fante, 2002, p. 123). No entanto, a senhora Brownell não o aceita novamente na pensão. Bandini acaba se mudando para Temple Street, arruma confusão e resolve tornar realidade um dos axiomas de Edington: “When stuck, hit the road”⁴⁴ (Fante, 2002, p. 126). Axioma que posteriormente também tornou-se lema da geração Beatnik. E é isso que Bandini resolve fazer. Após alguns contratempos acaba regressando para Boulder, sua cidade natal, mas volta para Los Angeles, para Bunker Hill, para Helen, primeiro nome da senhora Brownell. Ao chegar em Los Angeles, se dirige a Bunker Hill e, ao chegar na velha pensão recebe a notícia de que a senhora Brownell havia falecido. Como se o céu houvesse desmoronado, Arturo sente um profundo pesar pela morte de sua amada. Dirige-se então, após algumas horas sozinho com seus pensamentos, dirige-se, então, ao hotel filipino, onde foi bem recebido pelo gerente:

⁴² “Atirei minhas roupas dentro das valises, peguei minha máquina de escrever e corri para o meu carro, jogando tudo no banco de trás. Voei de novo para dentro de casa para outro carregamento. Ao sair vi Jenny Palladino confrontando o Duque e gesticulando com as duas mãos. Ele se desatrelou e disparou numa corrida em minha direção. Juntei os livros e uma capa de chuva, corri para o carro e liguei o motor. O Duque estava a quinze metros quando disparei para fora do quintal, para a estrada. Pelo espelho retrovisor eu o vi brandindo o punho para mim e praguejando. Peguei a autoestrada e virei o carro na direção da ponte de volta a Los Angeles.” (Fante, 2011, p. 131)

⁴³ “Voei para Bunker Hill como um pássaro de volta ao lar, para meu velho hotel, para a mulher mais gentil que eu conhecera.” (Fante, 2012, p. 132)

⁴⁴ “Quando se está emperrado, pé na estrada” (Fante, 2012, p. 135)

It was no surprise when he said that my room was unoccupied. It was my kind of room. I deserved it – the smallest, most uninviting room in Los Angeles. I started up the stairs and pushed open the door to the dreadful hole. (...) I stretched out on bed and slept. It was twilight when I awakened and turned on the light. I felt better, no longer tired. I went to the typewriter and sat before it. My thought was to write a sentence, a single perfect sentence. (...) But suppose I failed? Suppose I had lost all of my beautiful talent? (...) What would happen to me? Would I go to Abe Marx and become a busboy again? I had seventeen dollars in my wallet. Seventeen dollars and the fear of writing. I sat erect before the typewriter and blew my fingers. Please God, please Knut Hamsun, don't desert me now. I started to write and wrote:

“The time has come,” the Walrus said,
“To talk of many things:
Of shoes – and ships – and sealing wax –
Of cabbages – and kings - ”

I looked at it and wet my lips. It wasn't mine, but what the hell, a man had to start someplace.⁴⁵

Assim, as andanças e peregrinações de Bandini parecem estar relacionadas aos seus valores como escritor e como sujeito. Procura através das experiências e lugares onde busca essas experiências, o sentido que carece sua vida e a das personagens que narra. De todos lugares que percorre ao longo do romance, procura voltar sempre para o lugar onde se sente pertencente, Bunker Hill. A inspiração para sua existência e sua escrita, vem desse sentimento de pertencimento e de estar próximo daqueles personagens que considera inspiração para seu trabalho, como senhora Brownell, que dentre tantos personagens é a única de quem sente falta. Renuncia, assim, a literatura que é fabricada nos ambientes prestigiados de Hollywood e assume a posição de escritor marginalizado quando se posiciona em relação ao lugar onde pertence, o subúrbio, Bunker Hill.

⁴⁵ Não foi surpresa nenhuma quando ele disse que meu quarto estava desocupado. Era o meu tipo de quarto. Eu o merecia – o menor, o menos convidativo quarto de Los Angeles. (...) Me estirei na cama e dormi. Era crepúsculo quando acordei e acendi a luz. Me sentia melhor, não estava mais cansado. Fui até a máquina de escrever e sentei em frente. Meu pensamento era escrever uma frase, uma única frase perfeita. (...) Mas supondo que eu falhasse? Supondo que eu tivesse perdido todo meu belo talento? (...) O que aconteceria comigo? Iria até Abe Marx e me tornaria ajudante de garçom de novo? Eu tinha dezessete dólares na minha carteira. Dezessete dólares e medo de escrever. Sentei ereto em frente à máquina de escrever e soprei meus dedos. Por favor, Deus, por favor, Knut Hamsun, não me abandonem agora. Comecei a escrever e escrevi: ‘É chegada a hora’, disse o Leão-Marinho, ‘De falar de muitas coisas: De sapatos – e navios – e cera para lacre – De repolhos – e reis - ’ Olhei para aquilo e umedei meus lábios. Não era meu, mas, com os diabos, um homem tem que começar por algum lugar. (Fante, 2011, pp. 155-157)

Considerações finais

Como vimos nos capítulos sobre *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill*, esses romances têm o mesmo contexto geográfico-histórico: a cidade de Los Angeles durante a Grande Depressão. Tempo e espaço balizam em ambas as narrativas a combinação perfeita, para, através da representação dos aspectos negativos norte-americanos, abordar a questão da função do trabalho do escritor em meio ao turbilhão tecnológico que alavancou novos campos como jornalismo, publicidade, cinema, propaganda, rádio, televisão, entre tantos outros em meados do século XX.

Os romances *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* são separados por cinco décadas, aspecto interessante que nos faz refletir sobre o porquê de John Fante ter mantido o mesmo tempo e espaço em romances produzidos em momentos tão diversos. Como vimos, a década de 1930 foi marcada pelo *boom* tecnológico e midiático que praticamente obrigou o escritor a dividir espaço com essas novas formas de entretenimento: cinema, jornais, rádio, televisão, entre tantas. Desse modo, a década de 1930 é representativa para dar enfoque ao ofício de escrever e marca uma nova era para o escritor que agora divide espaço com novos meios de comunicação. Desse modo, sobreviver como escritor em meio a esse turbilhão de novas mídias implica ceder a elas. A nosso ver, essa complexa situação está representada no personagem-narrador Arturo Bandini, pois ele se vê em um dilema: viver bem recebendo pelo trabalho como roteirista de filmes que ele considera ruins, ou sobreviver com pouco e tratar na literatura da vida marginal esquecida pelos Estados Unidos. A década de 1930 – enfatizada por John Fante nesses dois romances - representa, desse modo, uma época de crise, tanto cultural quanto econômica.

Além da fixação pela década de 1930, John Fante também escolhe a cidade de Los Angeles, espaço oportuno para tratar de todos esses campos de expressão cultural, pois possibilita uma gama maior de opções e chances para um jovem escritor ambicioso que se encontra em meio a crise financeira pessoal e a esse vórtice de novas mídias que passam a competir espaço com a literatura. Em *Ask the Dust*, a ambição de Bandini se mostra mais forte, pois ele está mais distante de conseguir atingir o patamar de escritor que tanto almeja; já em *Dreams from Bunker Hill*, Bandini consegue ocupar espaço no meio literário e circular por uma gama de

espaços maior. A partir dessas experiências, Arturo Bandini consegue perceber que a artificialidade com que a literatura e o processo criativo são tratados pela ordem vigente não constitui o que ele acredita ser a verdadeira produção literária. Mais complexo do que isso é a busca de Arturo Bandini por espaço dentro do meio literário e por autoconhecimento, que o leva a assumir sua posição de marginal e *outsider*. Acompanhamos o amadurecimento do jovem Arturo Bandini de *Ask the Dust* para *Dreams from Bunker Hill*. No primeiro romance, Arturo apresenta a curiosidade e a ambição como jovem escritor que almeja alcançar sucesso, dinheiro e fama. Já em *Dreams from Bunker Hill*, Bandini consegue alcançar certo nível de prestígio e fama, desfruta das maravilhas que o dinheiro pode oferecer, como restaurantes caros, carros, roupas e circulação em meio a artistas e grandes agitadores da cultura do entretenimento. Porém, Bandini acaba reconhecendo que os desgraçados e marginalizados merecem mais sua atenção do que a cena hollywoodiana. Através da literatura, Arturo retrata conscientemente o lado abandonado da vida nos Estados Unidos. Enquanto a mídia e as produções literárias que constituíam a corrente principal ocupavam-se das grandes guerras, Arturo Bandini prefere retratar, através de seu trabalho como escritor, o lado obscuro da vida de quem vive à margem da sociedade.

A linguagem crua e direta que suporta os dois romances é mais intensificada em *Dreams from Bunker Hill*, muito provavelmente por ser um romance produzido em 1983, quando essa estética literária que explora a crueza e a obscenidade já estava mais difundida do que em 1939, quando *Ask the Dust* foi publicado. O espaço ocupado por John Fante na produção literária norte-americana é crescente. Percebemos que a obra de John Fante tem grande importância, pois trata da experiência do escritor marginalizado em uma condição econômica não favorável, através do personagem-narrador Arturo Bandini. A obra de John Fante revela o mundo da crueza, brutalidade e violência em suas variáveis: nas ruas, subúrbios, bares, vícios, loucura, isolamento, miséria, como vimos principalmente em *Ask the Dust*. Além disso, temas como o da violência e da brutalidade promovidas pela indústria da cultura são representados através da indiferença, individualismo, e superficialidade, insanidade, vícios retratados em *Dreams from Bunker Hill*. Considerando essas temáticas e o estilo de escrita empregado por John Fante nos dois romances aqui discutidos, podemos relacioná-los ao Novo Realismo,

movimento das artes plásticas que desenvolve visualmente uma reflexão crítica sobre o impacto das mudanças nas relações humanas que também são consequências do processo que passa a valorizar, através das *mass media*, a cultura do entretenimento durante o período de crise econômica. Desse modo, é possível relacionar *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* a algumas obras do Novo Realismo que evidenciam aspectos de mudanças culturais, econômicas e sociais.

Percebe-se, portanto, que a discussão de *Ask the Dust* e *Dreams from Bunker Hill* ganha profundidade ao relacionar os dois romances ao Novo Realismo, movimento artístico que começou a ser desenvolvido nos Estados Unidos na mesma época em que Fante iniciava sua produção literária. Trata-se de uma discussão que atribui importância à escrita de John Fante por esta ter representado, na literatura, questões sócio-econômico-culturais que já eram matéria artística para as artes plásticas.

Bibliografia

Obras de John Fante

Edições em inglês:

Fante, John. *Ask the Dust*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006.

_____ *Dreams from Bunker Hill*. New York: Ecco, 2002.

_____ *The Road to Los Angeles*. New York: Black Sparrow Press, 2002.

_____; FANTE, Dan; BUKOWSKI, Charles. *The Bandini Quartet*. London: Conongate Books Ltd, 2004.

Edições em português:

Fante, John. *1933 foi um ano ruim*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____ *Espere a primavera, Bandini*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio Editora Ltda, 2003.

_____ *Pergunte ao pó*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____ *Pergunte ao pó*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio Editora Ltda, 2004

_____ *Sonhos em Bunker Hill*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2011.

Fontes das Imagens

Bechtle, Robert. *'69 Ford*, 1973, Aquarela sobre papel; 114.3 x 132.1 cm. Coleção particular. Disponível em: http://www.meisलगallery.com/lkmg/imagesDB/Bechtle_69Ford.jpg Acessado em junho de 2014.

Bechtle, Robert. *Zenith*, 1968, Óleo sobre tela; 91.4 x 101.6 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/robert-bechtle-zenith-5072888-details.aspx> Acessado em junho de 2014.

Hopper, Edward. *Automat*, 1927. Óleo sobre tela; 71 cm x 91 cm. Des Moines Art Center. Disponível em: <http://www.edwardhopper.net/images/paintings/automat.jpg> Acessado em junho de 2014.

_____. *Excursion into Philosophy*, 1959. Óleo sobre tela; 76.2 cm x 101.6 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://biblioklept.files.wordpress.com/2012/04/hopper1959excursion-intophilosophy.jpg?w=1100&h=828> Acessado em outubro de 2014.

_____. *Morning Sun*, 1952. Óleo sobre tela; 101.98 cm x 71.5 cm. Columbus Museum of Art. Disponível em: <http://www.edwardhopper.net/images/paintings/morning-sun.jpg> Acessado em janeiro de 2015.

_____. *Nighthawks*, 1942. Óleo sobre tela; 84 cm x 1,52 m. Art Institute of Chicago Building. Disponível em: <http://www.edwardhopper.net/images/paintings/nighthawks.jpg> Acessado em junho de 2014.

_____. *Room in New York*, 1932. Óleo sobre tela; 74 cm x 91 cm. Sheldon Memorial Art Gallery. Disponível em: <http://www.edwardhopper.net/images/paintings/room-in-new-york.jpg> Acessado em agosto de 2014.

Pearlstein, Philip. *Seated Male Nude and Female Nude*, 1924. Óleo sobre tela. 121,9 cm x 101,6 cm. Sotheby's New York Action House. Disponível em: <http://www.artvalue.com/photos/auction/0/56/56548/pearlstein-philip-1924-usa-seated-male-nude-and-female-nu-3817011-500-500-3817011.jpg> Acessado em março de 2015.

Pietro, Cagnaccio di San. *After the Orgy*, 1928. 140 cm x 180 cm. Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <https://s-media-cache->

ak0.pinimg.com/736x/c7/d9/a5/c7d9a5c9eadbea7452df11ed52e204ea.jpg Acessado em março de 2015.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ADORNO, T. W. A indústria cultural. Trad. Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. 5 ed. São Paulo: T. A Queiroz, 1987. pp. 287- 295.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. Implosão do sentido nos *media*. In: *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1986. pp. 103-112.

BECKER, Howard. *Outsiders: Estudos em sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BEHR, Sulamith. *Expressionismo*. Trad. Rodrigo Lacerda. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Post Scriptum: Elementos de uma crítica “vulgar” das críticas “puras”. In: *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Trad. Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. 2ª Ed. 1ª. Reimpressão. Porto Alegre: Zouk, 2013. pp. 448-502.

BUKOWSKI, Charles. Preface. In: FANTE, John. *Ask the Dust*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2006. pp. 5-7.

BÜRQUER, Peter. *Teoria de Vanguarda*. Trad. João Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify. 1ª ed. 2012.

BURROUGHS, William. *Naked Lunch*. New York: Grove Press, 1990.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp. 53-80

CHAPIN, Kjellman, M. Fake Identity, Real Work: Authenticity, Autofiction, and Outsider Art. *SPECS journal of art and culture*: Vol. 2, Article 51. pp. 148-159. Disponível em: <http://scholarship.rollins.edu/specs/vol2/iss1/51> Acesso em: 3 de junho de 2014.

COLLINS, Richard. *John Fante: A Literary Portrait*. Essay Series Collection. Independent Publisher. 2000.

COOPER, Stephen. *The John Fante Reader*. Ed. Harper Collins, 2002.

COOPER, Stephen. *Full of Life: A Biography of John Fante*. California: Angel City Press. 2005.

ERHARDT, Sandrine. Entre règles et obscène. In: *Obscène, Obscénités*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 17-36.

FANTE, John; MENCKEN, H.L; MOREAU, Michael (org). *John Fante & H.L Mencken: A Personal Correspondence (1930-1952)*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989.

FANTE, John; COONEY, Seamus (org). *Selected Letters: 1932-1981*. New York: Ecco, 2002.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRASER, Steven; GERSTLE, Gary. "Introduction". In: FRASER, Steven; GERSTLE, Gary (orgs.). *The rise and fall of the New Deal order, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia, 1917 [1915]. In: *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-263.

GINSBERG, Allen. *O Uivo: Kaddish e outros poemas*. Trad. Cláudio Willer. 2. ed. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2006.

HALL, Stuart. A Identidade em Questão: Identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro, v.11, p. 07-22, 2006. Disponível em: http://www.cefetsp.br/edu/geo/identidade_cultural_posmodernidade.doc Acesso em 24 de abril de 2015.

HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Trad. Angela Noronha. Ed. Paz e Terra: São Paulo, 2012.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos: O Breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991. pp.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática. 1996.

KEROUAC, Jack. *On the Road*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2009.

KEROUAC, Jack. *Vagabundos Iluminados*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2006.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos*. [S.l]: Editora Independente Barba Ruiva, 2008. pp. 155-159

MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial. O Homem Unidimensional*. Trad. Giasone Rebuá Rio de Janeiro: Zahar Editores.

MILLER, Henry. *Sexus*. Trad. Roberto Muggiati. 6 ed. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Ed. Hemus. 1981.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da Catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. pp.1-100.

PAMPLONA, Marco, A. *Reverendo o Sonho Americano: 1890-1972*. São Paulo: Atual, 1995.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIÑA, Carlos. Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico. *Argumentos*, nº 7, agosto. UAM – Xochimilco, 1989. pp. 131-160.

_____. Aproximaciones metodológicas al relato autobiográfico. In: *Revista Opciones*, nº 16, Santiago de Chile, mayo-agosto, 1989, pp. 107-124. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/111141802/Pina-Aproximaciones-metodologicas-al-relato-autobiografico> Acesso em 6 de maio de 2014.

SHERWIN, Skye. "Review of *The Bandini Quartet* by John Fante." *BBC Collective* 9 July, 2004. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/dna/collective.html> Acesso em 16 de junho de 2014.

SILVEIRA, Luis Gustavo. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*. Edipuc, 2011.

STREMMEL, Kerstin. *Realismos*. Köln, Taschen, 2005.

THOMPSON, Hunter. *Medo e delírio em Las Vegas: Uma jornada selvagem ao coração do sonho americano*. Trad. Daniel Pellizzari. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

THOMPSON, Hunter. *Rum: Diário de um jornalista bêbado*. Trad. Daniel Pellizzari. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.