

AS PERGUNTAS QUE JOHN FANTE E ROBERT TOWNE FIZERAM AO PÓ

Eliza Mitiyo Morinaka¹

Resumo

Ask the dust, romance escrito por John Fante e publicado nos Estados Unidos em 1939, foi adaptado para o cinema pelo diretor Robert Towne em 2006. Tanto o livro como o filme narram a trajetória de Arturo Bandini, um escritor tentando sobreviver na decadente Los Angeles da década de 1930, quando então conhece Camila Lopez, uma imigrante mexicana, por quem se apaixona. O objetivo deste artigo é descrever e analisar a transformação dos signos linguísticos para signos visuais, que são organizados como legissignos para intensificar três dimensões nesse novo meio: a) a religiosidade de Bandini; b) o antagonismo entre os personagens principais; e c) o preconceito racial. De acordo com a tipologia intersemiótica de Julio Plaza, que se fundamenta na teoria de semiose de Sanders Peirce, os legissignos são classificados como ‘índices’, representado pelo livro na qualidade de ponto de partida; ‘ícones’, aqui pensados enquanto a existência de um grau de similaridade entre o objeto dinâmico e o imediato; e ‘símbolos’, que são as conexões estabelecidas arbitrariamente entre um objeto dinâmico e um imediato. Robert Towne valeu-se da linguagem cinematográfica para a concretização de um roteiro aparentemente simples, mas de alto cunho social, pois atualiza a temática da imigração ilegal de mexicanos nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; *Ask the dust*; Romance; Filme

Abstract

Ask the dust, a novel written by John Fante and published in the United States in 1939, was adapted into a film by the director Robert Towne in 2006. They both tell the trajectory of Arturo Bandini, a writer trying to survive in the decadent Los Angeles in the 1930s. He then meets Camila Lopez, a Mexican immigrant, whom he falls in love with. The objective of this article is to describe and analyse how linguistic signs were translated into visual signs, which in turn are organised as legisigns to intensify three aspects in the new media: a) Bandini’s religiousness; b) the antagonism between the main characters; and c) the racial prejudice. According to Julio Plaza’s intersemiotic typology, whose concept derives from Sanders Pierce’s semiosis theory, legisigns are classified as ‘index’, represented by the book as a point of departure; ‘icon’, the existence of a degree of similarity between the dynamic and the immediate objects; and ‘symbol’, which are the arbitrarily established connections between the dynamic and the immediate objects. Robert Towne made use of the cinematographic language to materialize a rather simple story/screenplay. In fact, the film stands as an important means to update the discussion of illegal Mexican immigration in the United States.

Key-words: Intersemiotic translation; *Ask the dust*; Novel; Film

¹ Universidade Federal da Bahia

***Ask the dust*: tradução indicial, icônica e simbólica**

O filme *Ask the dust*, tradução do romance homônimo, narra a trajetória de Arturo Bandini, um jovem aspirante a escritor tentando sobreviver na decadente Los Angeles da década de 1930. Entre as várias tentativas para alcançar o sucesso, ele conhece Camila Lopez, uma imigrante mexicana, mulher pela qual se apaixona. O foco do filme é o romance conturbado entre esses dois personagens em um ambiente de muito preconceito racial nos Estados Unidos, enquanto o livro se constitui em um monólogo interior que contém um mundo de fantasias, digressões e reflexões de Arturo, um personagem com pretensões a se tornar um escritor de sucesso.

Sob a perspectiva intersemiótica, encontramos elementos de tradução indicial, icônica e simbólica. Em termos gerais, toda adaptação fílmica é indicial, pois temos o livro (objeto imediato) como o ponto de partida inicial. Parte da qualidade do signo linguístico é adaptada para o novo meio visual. Existem, nesse deslocamento, dois movimentos distintos: topológico-homeomórfico e topológico-metonímico. A primeira parte de *Ask the dust* mostra um movimento topológico-homeomórfico, ou seja, é possível localizar os mesmos elementos do livro no filme. Os 40 minutos finais manifestam o movimento topológico-metonímico, no qual os personagens são os mesmos, mas os eventos seguem caminhos totalmente diferentes daquelas que estão no livro. Há, dessa forma, um “deslizamento de significantes” que por sua vez produzem novos significados, considerando-se o contexto para o qual eles foram transpostos e acolhidos.

Na tradução icônica existe somente um grau de similaridade de estrutura entre o objeto dinâmico e o objeto imediato, mas não uma relação direta com o objeto dinâmico. O ícone, como uma metáfora do objeto dinâmico,

“... tende a aumentar a taxa de informação estética. Consequentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas. A tradução icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original” (PLAZA, 2010, p. 93)

Determinados ícones são utilizados em *Ask the dust* para caracterizar os personagens e intensificar: a religiosidade de Arturo Bandini; o antagonismo entre Camila e Arturo; e o preconceito racial, cujo produto final contribui para transformar

um texto intimista em uma história de amor, tornando-o mais aceitável para o público de filmes hollywoodianos.

A tradução simbólica opera por conexões estabelecidas e convencionadas socialmente. A relação entre o objeto dinâmico e o objeto imediato é “mais abstrata e intelectual do que sensível” (PLAZA, 2012, p. 93). No filme, por exemplo, alguns símbolos sofrem um esvaziamento ou reversão de valores como uma espécie de crítica a determinadas convenções.

Para se alcançar um grau de contiguidade ou semelhança, utilizam-se signos de lei transdutor, os legissignos, no processo da transposição, transcrição e transcodificação. Referenciando as palavras de Plaza (2010): “Estamos em um jogo entre identidades e semelhanças, o que nos leva ao caráter do homólogo como semelhança de estrutura e origem em organismos taxionomicamente diferentes” (p. 90). Os legissignos são a concretização da configuração interna de uma estrutura que vem para a superfície para se constituírem como objetos imediatos:

“Os legissignos, com suas características de lei, de geral e universal, permitem estabelecer uma ordem sgnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, providenciando, assim, as condições para o estabelecimento de uma síntese”. (PLAZA, 2010, p. 72)

Pretendo, nesse artigo, descrever quais legissignos e como eles são utilizados no filme para materializar o romance de Fante em imagens, sem perder de vista que estamos diante de dois textos sendo narrados em diferentes períodos, com marcos históricos distintos, que impactaram tanto a escrita como a recepção dessas obras artísticas. John Fante escreveu nos anos 1930, quando os Estados Unidos passavam pela ‘Grande depressão’, e Robert Towne em 2006, quando o país atravessava uma nova crise. Apesar da grande distância temporal que separa os dois momentos, a questão do aproveitamento de estrangeiros no mercado de trabalho foi um tema carregado de controvérsias em ambos os períodos.

1 *Ask the dust*: as palavras

Ask the dust, segundo livro escrito por John Fante, foi publicado nos Estados Unidos em 1939, um ano após *Wait for spring*, *Bandini*, como parte da trilogia sobre a história de um jovem aspirante a escritor, Arturo Bandini, considerada por muitos o alter-ego de Fante. Atualmente, *Ask the dust* tem uma grande circulação no meio *cult*

graças a Bukowski. Foi quem o resgatou na década de 1970, pois até então, o livro não havia alcançado muito sucesso desde seu lançamento. Uma das especulações sobre a pouca vendagem feita por críticos do *New York Times* é o fato de ter sido publicado no mesmo período de “*The Grapes of Wrath* [John Steinbeck], *The day of the locust* [Nathanael West], e *The big sleep* [Raymond Chandler]”², autores mais conhecidos no círculo de leitores da época.

Duas críticas foram publicadas no período de seu lançamento. A primeira o definiu como uma excelente história, transparente e honesta, com um ritmo fenomenal, parecendo pressionado pela velocidade da escrita.³ A outra, feita por Peter Monro Jack, o diferenciou de outros livros sobre migração, e o resumiu como uma história inteligente sobre um jovem escritor no auge do seu egoísmo em busca da fama. Uma mistura deliberada de seriedade e sátira que poderia ser uma inspiração para novos escritores, mas que na sua essência não era uma boa história.⁴

Os artigos publicados sobre Fante ou seus livros geralmente faziam referência à idolatria de Bukowski pela sua escrita visceral, o que certamente o distinguia de outros escritores. Foi traduzida para o português em 1984 por Paulo Leminski, que na apresentação confessa:

“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 ex-abruptos dramáticos, mas contidos.” (p. 10)

Leminski admitiu não gostar da prosa americana, criticando-a por ser somente “clique-clique-clique fotográfico das irrelevâncias em que consiste isso que se chama vida” (p. 8). Porém, ele encontrou no livro de Fante um monólogo interior com ecos de *Ulysses*, cujas “subversões e transgressões penetraram no solo da ficção anglo-saxã, como tinta na areia” (p. 10). A tradução de um texto permite a sua constante atualização, que por sua vez, tem a capacidade de nos sensibilizar para características antes não percebidas na leitura do texto de partida. A notação poética da prosa de Fante, já destacadas por Leminski, se torna mais perceptível no filme, pois alguns trechos são

² McGRATH, Charles. Filming Los Angeles from the guller up. *New York Times*, Mar 5, 2006. p. A13

³ THOMPSON, Ralph. Books of the times: Moses of the mountain to the promised land Bandini. *New York Times*, Nov 9, 1939. p. 21

⁴ JACK, Peter Monro. A brash young man in love with fame. *New York Times*, Nov 19, 1939. p. BR4

reproduzidos tais como no texto escrito. A musicalidade e o ritmo da prosa são potencializados na narração em *voice-over* de Arturo.

2 Ask the dust: as imagens

Em 2006 o romance ganhou sua adaptação fílmica, escrita e dirigida por Robert Towne, roteirista de *Bonnie and Clyde*, *The last detail*⁵, *Chinatown* e *Shampoo*⁶, filmes que tem sua amada cidade de Los Angeles como cenário. Para reconstruir esse ambiente dos anos 1930, Towne usou como locação externa a Cidade do Cabo, na África do Sul, pois acreditava que ela seria ideal para a transição da ambientação da praia para o deserto sem a presença dos arranha-céus da Los Angeles dos dias atuais. Além disso, a ensolarada Cidade do Cabo seria perfeita para a composição do idílio acerca de Los Angeles como o paraíso tropical⁷. Na realidade, o roteiro havia sido finalizado em 1990, mas por falta de financiamento para a sua concretização, ele ficou engavetado esperando o interesse de alguma produtora. Fante não chegou a ver o filme pronto, pois morreu em 1983.

Como todo filme adaptado de um romance, é praticamente impossível não se deparar com críticas que estabelecem comparações entre o “original” e a “cópia”, geralmente com a aclamação do primeiro. Esse cenário não foi tão diferente para as críticas de *Ask the dust* publicadas no *New York Times*. Manohla Dargis comparou o filme com o livro, comentando que ele não tinha o sentido de urgência que pulsava em cada linha do livro, apesar de reconhecer que as duas histórias estavam sendo contadas por narradores vivendo em diferentes épocas. O crítico assinalou que o filme se resumiu em contar o romance de Arturo com Camila, talvez devido à dificuldade de traduzir para o filme as páginas com os pensamentos e as digressões do jovem aspirante a escritor. Porém, ele destacou que o romance com Camila no filme tinha outra função. Ela não era somente a mulher que animava o desejo sexual de Arturo, mas a pessoa na qual ele encontrava o sentido de “eu” e de “pertencimento”.⁸

⁵ DARGIS, Manohla. Los Angeles requiem: a writer's story of rage, lust and oranges. *New York Times*, Mar 10, 2006. p. E10.

⁶ McGRATH, Charles. Filming Los Angeles From the Guller Up. *New York Times*, Mar 5, 2006. pg. A13

⁷ LaFRANIERE, Sharon. Where to Film 30's L.A. Cape Town, of Course. *New York Times*, Jun 22, 2004. p. E1

⁸ LaFRANIERE, Sharon. Where to Film 30's L.A. Cape Town, of Course. *New York Times*, Jun 22, 2004. p. E1

A outra crítica de McGrath avaliou que a primeira parte do filme era “escrupulosamente igual ao livro”, principalmente a cidade de Los Angeles da década de 1930, retratada como um paraíso ilusório, mas que na realidade era um lugar poeirento e queimado pelo sol. O crítico destacou também a mudança no final do filme em relação ao livro, pois a obsessão de Arturo por Camila não poderia ser facilmente traduzida para a tela. Além disso, o masoquismo de ser um escritor teria sido o suficiente para um público assistir por duas horas no cinema.⁹

3 A representação de Los Angeles da década de 1930 nas telas

Conforme indicado pelo crítico McGrath, a temática do preconceito racial está claramente mais destacada no filme. O diretor Towne traduziu para as telas um tópico que dá margem a discussão da política territorial estadunidense, principalmente a imigração ilegal de mexicanos para os Estados Unidos e suas consequências. Citando as palavras de Plaza, “a recuperação da história como afinidade eletiva, como história da sensibilidade que se insere dentro de um projeto não [é] somente poético, mas também político.” (p. 8). Percebe-se a mescla da história pessoal de Arturo como filho de imigrantes estrangeiros, cuja discriminação que sofrera desde a sua infância deixara marcas até a sua vida adulta, com a história de Camila, imigrante ilegal, também vítima de preconceito e discriminação.

Uma rápida pesquisa nos arquivos do *New York Times* a partir das palavras-chave “imigração, mexicana e ilegalidade” forneceu 128 artigos para o período de 1980 a 1990. Dentre eles, constam estudos nas áreas de ciências sociais, educação e economia, reveladores de estatísticas e análises das consequências da ilegalidade para os mexicanos e seus descendentes. A Califórnia parece ter sido o estado preferido dos imigrantes, concentrando 85% dos mexicanos ilegais no país, 50% deles vivendo em Los Angeles em 1985.¹⁰

Pouco antes do roteiro de Towne estar pronto, em 1986, o presidente Reagan havia assinado uma lei que estabelecia novas regras para a imigração como uma forma de patrulhar a fronteira.¹¹ O governo concederia anistia a mexicanos que já moravam e trabalhavam nos Estados Unidos desde 1982, mas uma multa de \$250 a \$ 10.000

⁹ McGRATH, Charles. Filming Los Angeles from the guller up. *New York Times*, Mar 5, 2006. p. A13

¹⁰ CUMMINGS, Judith. Study hails effect of Mexicans on California. *New York Times*, 10 dez, 1985.

¹¹ PEAR, Robert. President signs landmark bill on immigration. *New York Times*, 7 nov, 1986

dólares seria aplicada para empregadores de mão de obra ilegal a partir daquela data, uma clara tentativa de coibir a chegada de mais imigrantes ao país. Em uma pesquisa publicada em 1988, constatou-se que tal medida parece não ter inibido os mexicanos em suas tentativas de atravessar a fronteira. A ida de familiares e amigos daqueles que já estavam lá continuava aumentando desde então. E, se por um lado, os mexicanos não compreendiam as consequências da ilegalidade, por outro lado, os próprios norte-americanos burlavam a lei, contratando trabalhadores por menos de 72 horas (por não exigir a conferência de documentos), aceitando documentos claramente falsificados, ou subcontratando trabalhadores. Tudo isso para continuar usufruindo da mão de obra clandestina mais barata.¹²

Voltando ao período em que Fante escreveu o romance, tem-se a formação da Patrulha da Fronteira nos Estados Unidos em 1925. A função dos patrulheiros era agir não somente na linha de fronteira, mas também em um raio de 100 milhas antes da fronteira, perseguindo e prendendo qualquer estrangeiro que entrasse no campo de visão desses homens (NGAI, 2008). Em sendo de ascendência europeia ou canadense branca, esses estrangeiros não eram perseguidos e nem tinham suas permissões de trabalho negadas, pois em um processo de racialização dos imigrantes, “a tendência era dissociar os europeus e os canadenses da categoria real ou imaginária de estrangeiro ilegal, o que facilitava sua assimilação nacional e racial como cidadãos brancos americanos.” (NGAI, 2008, p. 9). Em se tratando de imigrantes mexicanos, além da disputa territorial com o México no século XIX, o preconceito racial dos Estados Unidos fez com que milhares fossem deportados de volta ao país de origem.

A preocupação principal de Fante não foi mostrar esses conflitos raciais da época, mas é evidente o conflito do personagem principal, Arturo, filho de imigrantes italianos. Ele transfere toda a carga de preconceito contra Camila, atacando-a com palavras preconceituosas e, ao mesmo tempo, procura entender qual o motivo desse seu ato, pois suas memórias o remetem justamente às palavras raciais depreciativas, tais como *wapo*, *dago* and *greaser* (traduzidas como carcamano, gringo e brilhantina por Leminski), que o machucaram durante sua infância e adolescência no Colorado. Julio Plaza (2010), parafraseando as palavras de Marx, pontuou que “os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas

¹² ROHTER, Larry. Immigration law is failing to cut flow from Mexico. *New York Times*. June 24, 1988.

circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições.” (p. 5). Já Towne apropriou-se desse sentimento e o amplificou para as telas.

Para a contiguidade temporal com o enredo no livro houve uma preocupação em ancorá-lo ao seu período histórico. Alguns legissignos-indicativo-remáticos foram utilizados para se criar essa ancoragem temporal. O figurino do elenco é o principal signo que indica a contiguidade com a década de 1930, enquanto que as tomadas da cidade de Los Angeles indicam a contiguidade espacial. Outros signos adicionais de objetos utilizados nessa década foram incorporados durante o filme, tais como o caminhão de leite Adohr com seus engradados (de ferro) e garrafas de leite. A caixa de fósforos (Aeroplane Brand), com a figura de um avião, além de um legissigno-indicativo-remático temporal, pode ser também visto como um legissigno-icônico-remático por estar aberto a outras interpretações, uma relacionada à modernidade (mais recente veículo inventado na época) e outra à guerra (como instrumento que modernizou as táticas de combate). No final do filme, a referência ao livro *Angus Lost*, escrito por Marjorie Flack em 1932, pode também funcionar como um legissigno-icônico-remático, pois nos remete ao primeiro conto publicado de Arturo, intitulado *O cachorrinho riu*, cujo conteúdo não é revelado, exceto pelo fato de que não tem nenhum cachorro na história.

4 A narrativa fílmica

Seguindo a estética predominante do cinema hollywoodiano, *Ask the dust* caracteriza-se como uma montagem narrativa, na qual o narrador homodiegético no romance foi transposta para o filme com a voz de Arturo em *voice over*, relatando suas aventuras à medida que a câmera vai descortinando as cenas.¹³ A abertura do filme é a câmera passeando da direita para a esquerda mostrando os itens que serão mais tarde utilizados como ícones representativos de Arturo, o cigarro, a máquina de escrever e as cascas de laranja. A câmera pousa sobre o livro intitulado *Ask the dust*, que começa a ser folheado. A imagem da capa é uma referência explícita à primeira edição do livro, fato não muito comum em se tratando de adaptação de romances. Talvez isso tenha sido feito como um tipo de publicidade devido à importância que fora atribuída ao texto quando do seu resgate por Bukowiski, em uma tentativa de atrair o público leitor de Fante. A cada página aparece o elenco: Collin Farrell (Arturo Bandini) é representado

¹³ É o que Scholes chama de narrador interno e câmera narradora.

pelas figuras do chapéu e do livro, Salma Hayek (Camila Lopez) pelas sandálias tipicamente mexicanas (*huaraches*) e uma flor, e assim por diante. A última página é a cidade de Los Angeles. Durante toda essa introdução, uma música com tom de música mexicana tocada ao violão compõe, juntamente com os desenhos de cada página, os signos icônicos para o anúncio da história.

A cena de abertura do filme é a câmera, que do lado direito para o esquerdo, vai mostrando a cidade de Los Angeles, produzindo-se a sensação da passagem do tempo com o movimento no sentido horário. Após essa localização, a câmera vai se aproximando mais da cidade e para sobre o hotel *Alta Loma*, em *Bunker Hill*, onde Arturo alugava um quarto por quatro dólares a semana após ter chegado do Colorado para viver as experiências na promissora cidade. À medida que Arturo começa a narrar a sua história, a câmera vai descendo até focalizar uma janela aberta, por onde ela entra e mostra o personagem de costas, sentado em frente à sua máquina de escrever. Essa cena da janela, associada ao *voice over* de Arturo que descreve Los Angeles como sendo a cidade para onde muitos vão para alcançar seus sonhos e se tornarem famosos, dá o tom inicial irônico, pois o que é mostrado, o hotel e os arredores, não se parecem em nada com o ideal de fama e fortuna, o que causa a incongruência do que é dito e do que é mostrado.

Essa é a janela por onde ele entrava e saía para evitar o lobby do hotel, claramente para evitar as cobranças pelo aluguel que estava sempre atrasado. A facilidade de utilizá-la como o substituto da porta se dava pelo fato de o quarto estar localizado no nível da rua. Aparentemente um signo sem muita importância, a janela acaba servindo como um signo índice do despojamento dos dois personagens e da incomum história de amor que será contada. Como uma constante lembrança que ele estava realmente em Los Angeles, havia uma palmeira bem em frente ao seu quarto, porém, ela não era nem verde e nem viçosa, como nos cenários hollywoodianos, pelo contrário, ela era toda cinza, resultado da grande quantidade de poeira e fumaça acumulada, indicando o processo de decadência pela qual a cidade passava. Aqui temos a desmontagem de um signo que é geralmente utilizado como um símbolo de paraísos tropicais, que tanto no livro como no filme, devido ao seu estado de degradação, é utilizado como um símbolo do lado decadente de Los Angeles, o lado onde se encontram nossos personagens.

4.1 A religiosidade de Arturo Bandini

Em nenhum momento da narração em *voice-over* existe qualquer dúvida quanto às crenças religiosas de Arturo, muito pelo contrário, ele é católico e, na medida do possível, praticante de sua religiosidade. Os signos utilizados para a construção da sua devoção são os símbolos comumente associados à religião católica, que ele mantém sobre sua cômoda: o terço e a imagem de Nossa Senhora. Eles se constituem como legissignos simbólico-dicentes por referirem-se a elementos da Igreja, respeitados por seu significado. Porém, um olhar mais atento consegue captar a presença de um único item que parece estar deslocado sobre esse altar ‘religioso’, a foto de seu editor, Hackmuth, pendurada acima de tudo. A incongruência sobre o que se diz e o que se mostra pode ter sido a maneira para indicar a dúvida de suas crenças e seu ateísmo, explícitos no livro de Fante.

Um signo ícone da sua religiosidade, que é recorrente durante quase todo o filme, é a frase “*Bandini, a lover of man and beast alike*” (Bandini, ama igualmente os homens e os animais), que tem como referência o primeiro verbo dos 10 mandamentos, amar. A conexão com a religião católica parece ter sido propositadamente aproveitada como outra particularidade sua (religião mais comum entre os italianos) que o distinguisse da grande maioria da população estadunidense protestante. Afinal, o personagem principal é construído como filho de imigrantes italianos, católico, e, portanto, como se fosse ele também o ‘outsider’, não somente Camila. Esse elemento estranho em Los Angeles parece querer reforçar a temática guardachuva do preconceito.

4.2 O antagonismo entre Arturo e Camila

Desde o primeiro encontro, Arturo e Camila parecem ter um prazer inexplicável em magoar um ao outro. Essa tensão é arquitetada através de diálogos extremamente ofensivos e das cenas em ambientes fechados e noturnos. A ambientação favorece o uso de um tom pastel mais escuro quase que monocromático e desbotado, o que também corrobora com a imagem da decadência da poeirenta cidade de Los Angeles.

Os encontros subsequentes, até mesmo aqueles momentos que parecem conduzir para uma aproximação entre o casal, tornam-se sombrios e tensos com os insultos trocados entre eles. Essa relação de amor e ódio fica mais acentuada no filme, pois temos as imagens associadas aos diálogos do livro, o que tende a aumentar a tensão desse relacionamento. Foram duas as técnicas cinematográficas utilizadas para tal

tarefa. A primeira consistiu em editar as cenas de alternância entre Arturo e Camila nos momentos tensos. O segundo recurso foi o *close-up* dos rostos dos personagens e dos elementos que parecem desencadear as brigas.

Transcorridos uma hora e quinze minutos de constantes brigas, e quando pensamos que não haverá um momento de trégua, tem-se uma mudança nos rumos da história nos 40 minutos finais. O *voice-over* de Arturo, que vinha perdendo espaço à medida que as cenas avançavam, desaparece completamente nesse final, é o trecho em que o filme se descola completamente do livro, em um ‘deslizamento de significantes’ que produzem novos significados.

Após Camila ter sido espancada pelo ex-namorado e acolhida por Arturo em seu quarto de hotel, o casal viaja para o litoral no dia seguinte. Camila aceita passar uma temporada fora da cidade com Arturo, e assim as cenas externas ganham mais espaço no filme. As cores continuam ainda em tom pastel, mas a mudança do ambiente urbano para a casa de praia isolada na praia é o espaço ideal para as tão esperadas ‘cenas de amor’. Enquanto Arturo continua a escrever o seu livro, ele ensina Camila a ler em inglês. A nova ambientação parece uma maneira de evocar uma nova vida para Camila que começa a estudar o manual de imigração, um livreto com os princípios morais e cívicos do país para um imigrante se tornar um cidadão norte-americano.

4.3 O preconceito

A primeira indicação do preconceito racial aparece logo no início do filme quando Arturo chega ao hotel e a proprietária anuncia que não hospeda mexicanos e judeus. Alguns momentos depois, em seu primeiro encontro com Camila, ele, cidadão ítalo-americano, como vingança pelo leite azedo trazido por ela no café, começa a olhar fixamente e com escárnio para seus sapatos, os *huaraches* (ícone utilizado para representar as mulheres mexicanas), o que deixa Camila totalmente desconcertada.

Com exceção de alguns poucos diálogos que fazem referência à ascendência de Arturo, ele é apresentado como um estadunidense. A escolha do ator com o complexo branco e fluência no inglês é o legissigno-indicativo-remático dessa representação. O espectador não sabe que seu preconceito contra Camila é exatamente o reflexo do que ele sofrera durante sua vida no Colorado, confissão feita somente no final do filme, enquanto que no livro essas reflexões e questionamentos são tecidos juntamente com o desenrolar de sua trajetória.

Além do preconceito expresso por Arturo, as falas de outros personagens acabam fixando um estereótipo sobre os mexicanos ao longo do filme. Nos 40 minutos finais, os diálogos entre Camila e Arturo referem-se ao relacionamento de uma mexicana com o homem branco e ao complexo de inferioridade de Camila ser vista com ele. Como uma resolução para esse conflito, Arturo a presenteia com o livro infantil *Angus Lost* e um manual de imigração para a obtenção da cidadania americana. Entre as imagens permeadas de romantismo, vemos o passo a passo da sua alfabetização em inglês e os momentos de estudo do manual. Camila esforça-se para se tornar uma cidadã americana, pois até então, isto parece ser a solução para os seus problemas.

Tudo corre tranquilo no refúgio, a casa na praia, mas quando o casal decide ir ao cinema na cidade, a obtenção do *green card* tem seu sentido esvaziado frente ao comportamento de desprezo dos cidadãos estadunidenses contra ela. Assim que eles chegam lá, olhares são lançados a Camila, seguidos de murmúrios. Ao se sentarem, o casal que está ao lado lança olhares de desprezo, murmuram qualquer coisa entre eles e trocam de lugar, o que deixa Camila profundamente magoada. Towne consegue atingir um detalhe delicado nesses momentos finais, mostrando que o documento da cidadania tão almejada por Camila não seria o suficiente para evitar as atitudes xenófobas contra os mexicanos na época, como se fosse um comportamento entranhado na população que não necessariamente fazia uso de palavras pejorativas para tal expressão.

5 Considerações finais

O fluxo de consciência contendo as incertezas, digressões, inseguranças, expectativas e os sonhos de Arturo foram costurados e entrelaçados com as vidas de Camila Lopez, Vera Rivken, Hellfrick, Hackmuth e a senhora Hargraves no livro. Essa trama foi traduzida sincronicamente de acordo com as possibilidades de realização estética do cinema. De acordo com Plaza, a tradução “não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sígnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui.” (p. 72). Robert Towne valeu-se das possibilidades cinematográficas para concretizar um roteiro, aparentemente simples, mas que no desencadear das ações, cada personagem começa a apresentar um grau de complexidade na sua constituição. Tudo isso emoldurado em um período que ficou conhecido como a “Grande depressão”.

Em períodos de recessão econômica algumas discussões sempre ocupam uma posição central, e o escolhido pelo diretor foi mostrar a história de um casal, um ítalo-estadunidense e a imigrante mexicana, em que o preconceito racial é amplificado em relação ao livro. O resgate dessa temática da década de 1930 para o contexto vivido pelos Estados Unidos, quando a recessão ameaçava bater às portas novamente seria uma boa estratégia para a divulgação de seu trabalho, além da possibilidade de expandir os leitores dos textos de John Fante que se sentirem intrigados por outras perguntas feitas ao pó.

Referências

CRUISE, Tom; TOWNE, Robert. *Ask the dust*. [DVD]. Produção de Tom Cruise, direção de Robert Towne. Los Angeles, 2006. 1 DVD, 116min, NTSC. color. son.

FANTE, John. *Ask the dust*. New York: HarperCollins, 2002. First Ecco edition. 165 p.
LEMINSKI, Paulo. *Pergunte ao pó*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 3a edição. 163p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 2ª edição. 217p.

SCHOLES, Robert, et al., eds. *Elements of literature: essay, fiction, poetry, drama and film*. New York and Oxford: OUP, 1991. 4a edição.

Textos jornalísticos

CUMMINGS, Judith. Study hails effect of Mexicans on California. *New York Times*, 10 dez 1985.

DARGIS, Manohla. Los Angeles requiem: a writer's story of rage, lust and oranges. *New York Times*, 10 mar 2006. p. E10.

JACK, Peter Monro. A brash young man in love with fame. *New York Times*, 19 nov 1939. p. BR4

LaFRANIERE, Sharon. Where to Film 30's L.A. Cape Town, of Course. *New York Times*, 22 jun 2004. p. E1

McGRATH, Charles. Filming Los Angeles from the guller up. *New York Times*, 5 mar 2006. p. A13

NGAI, Mae. A estranha carreira do imigrante ilegal: restrições à imigração e política de deportação nos Estados Unidos, 1921-1965. *Tempo*. 2008. P 5-36

PEAR, Robert. President signs landmark bill on immigration. *New York Times*, 7 nov 1986

THOMPSON, Ralph. Books of the times: Moses of the mountain to the promised land Bandini. *New York Times*, 9 nov 1939. p. 21