

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FLÁVIA DA ROSA MELO

**FAMÍLIA NORTE AMERICANA E MISÉRIA: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES
DA POBREZA E DA INSTITUIÇÃO FAMILIAR EM *AS VINHAS DA IRA*, DE 1940.**

Curitiba, 2014.

FLÁVIA DA ROSA MELO

**FAMÍLIA NORTE AMERICANA E MISÉRIA: ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES
DA POBREZA E DA INSTITUIÇÃO FAMILIAR EM AS *VINHAS DA IRA*, DE 1940.**

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica como requisito para a conclusão do Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

Curitiba, 2014.

AGRADECIMENTOS

Em momento algum eu pensei que estivesse sozinha na realização deste trabalho, mesmo sendo a escrita algo bastante solitário. Os anos na graduação nos ensinam também que a presença física das pessoas não é definidora sobre os sentimentos que elas têm por nós, nem os que temos por elas. Assim, meus agradecimentos a seguir são também para aqueles que eu deixei de citar, e que partilham meu sentimento de que não são as menções ou a presença física que nos uniu por estes anos.

Ao professor e orientador Pedro Plaza Pinto, por sua paciência. Por ter aceitado me ajudar a desenvolver este trabalho e também por ter visto e mostrado a mim que isto era possível e este filme não precisava ser somente algo que eu gostava, como também minha pesquisa. Meus sinceros agradecimentos por todas as sugestões, opiniões e por todo o aprendizado.

À minha família: meus pais, meus avós e minha irmã, pelos 21 anos de amor e convivência. Acredito que existam sentimentos e um tipo de amor que não se transcreve apesar dos esforços, e dedico a vocês o que deles há em mim. À minha mãe, Ivani, pelo apoio, dedicação e exemplo sobre o poder das histórias, em livros e filmes: todo o meu amor.

Às professoras Andréa Doré, Joseli Nunes Mendonça e Karina Kosicki Bellotti, pelos anos no PIBID e pela dedicação no ensinamento dos mais sinceros propósitos da História, muito obrigada. Aos meus amigos e colegas que estiveram comigo no PIBID, obrigada por termos trabalhado em grupo e ensinado juntos nas escolas, obrigada por também acreditarem.

Aos amigos que a História me trouxe, especialmente Andressa, Bárbara, Felipe, Carla, Luan, Beruski, Carlos, Caroline, Karlla, Barbara Nahm, João, Lucas e ao Sr. Antônio, por partilharem dos sentimentos e momentos durante os anos e terem se tornado as mais lindas razões para continuar, que a gente nunca se perca! A ajuda e os sorrisos que vocês me proporcionaram também não se transcrevem.

Em específico a Bárbara e ao Gabriel: muitíssimo obrigada por me ajudarem a formatar, nenhum curso intensivo me salvaria se não fossem vocês!

Aos amigos do Memorial Curitiba Foot Ball Club, por terem resignificado os finais de semana e feriados, I already miss you guys.

A todos os demais professores e amigos que estiveram comigo na graduação e eu não citei aqui, meus agradecimentos por terem passado por isso comigo e por terem deixado o melhor de vocês como lembrança.

Ao Gustavo, que esteve comigo antes e durante, obrigada por sempre estar. Espero que sejam sempre claros meus agradecimentos e sentimentos por tudo que envolve(u) você.

Aos meus avós, Jucelin e Ilda, por todos os
nossos cafés e tardes juntos.

“Lee’s hand shook as he filled the delicate cups. He drank his down in one gulp. “Don’t you see?” he cried. “The American Standard translation orders men to triumph over sin, and you can call sin ignorance. The King James translation makes a promise in ‘Thou shalt,’ meaning that men will surely triumph over sin. But the Hebrew word, the word timshel—‘Thou mayest’—that gives a choice. It might be the most important word in the world. That says the way is open. That throws it right back on a man. For if ‘Thou mayest’—it is also true that ‘Thou mayest not.’ Don’t you see?”.

East of Eden, John Steinbeck.

SUMÁRIO

RESUMO	08
INTRODUÇÃO	09
1 A NARRATIVA HISTÓRICA E SUA RELAÇÃO COM O CINEMA	13
1.1 O QUE É CINEMA?	13
1.2 ROAD MOVIE	17
1.3 QUESTÕES DE MÉTODO	22
1.4 A ANÁLISE FÍLMICA	26
2 O CONTEXTO DOS ESTADOS UNIDOS NA HISTORIOGRAFIA	29
2.1 A DÉCADA DE CRISE DA ECONOMIA	29
2.2 A CRISE NAS PLANÍCIES DO SUL: A <i>DUST BOWL</i>	34
2.3 AS PRODUÇÕES IMAGÉTICAS DA DÉCADA DE 1930 SOBRE A CRISE NO CAMPO	37
3 ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA POBREZA E DA INSTUIÇÃO FAMILIAR EM AS <i>VINHAS DA IRA</i> , DE 1940	41
3.1 O FILME	41
3.2 <i>As Vinhas da Ira</i> em seu contexto histórico de produção	45
3.3 Análise da representação de miséria e família em <i>As Vinhas da Ira</i>	47
3.3.1 Tom Joad e Apresentação dos elementos da narrativa.....	47
3.3.2 O <i>road movie</i> e a família Joad	52
3.3.3 Ma Joad	55
3.3.4 A partida de Oklahoma	57
3.3.5 As mortes como consequências da viagem para a família	58
3.3.6 A instalação da miséria na família e o preconceito com os <i>okies</i>	61
3.3.7 A miséria dos outros: a pobreza como um recurso narrativo	64
3.3.8 A instituição familiar e seus valores	68
CONCLUSÃO	75
BIBLIOGRAFIA	80
ANEXOS	83

RESUMO

A década de 1930 foi para os Estados Unidos um período de mudanças e transformações na economia e na sociedade do país. A América rural além de sofrer com os efeitos da Crise Econômica enfrentou contingências ambientais sem precedentes, que afetaram milhares de pessoas. Assumindo que uma análise historiográfica que se utiliza de uma fonte audiovisual deve estudar o filme com uma metodologia condizente com sua fonte, esta monografia insere-se neste debate historiográfico pretendendo, através da análise fílmica, estudar como a instituição familiar e a miséria são representadas nos Estados Unidos da América no *road movie* intitulado *As Vinhas da Ira* (1940). Para tanto, o trabalho foi dividido em três momentos: uma revisão bibliográfica acerca da relação entre Cinema e História e da metodologia de análise fílmica; uma revisão historiográfica acerca da situação dos Estados Unidos na década de 1930 e início de 1940 e, por fim, uma análise fílmica da fonte escolhida.

Palavras-chave: História e Cinema; Análise Fílmica; Representação; *road movie*; *As Vinhas da Ira*; família; miséria;

INTRODUÇÃO

A Grande Depressão da década de 1930 é considerada até nos dias atuais como a maior ameaça contra a existência do capitalismo já enfrentada pelo sistema econômico mundial. A instabilidade e fragilidades da economia na primeira metade do século XX dão indícios, para alguns estudiosos, das causas das crises do capitalismo contemporâneo. Em partes como primeira grande crise da economia mundial, a origem da crise econômica de 2008 também ocorreu nos Estados Unidos da América e teve reflexos em todo o mundo, e a pobreza e as mudanças sociais decorrentes a esta crise tem semelhanças com a Grande Depressão. Para os pesquisadores, saber se esta recessão econômica iniciada em 2008 já foi superada ainda não é totalmente possível, pois não há como afirmar com toda a certeza que não estamos hoje em uma possível primeira Grande Depressão do século XXI¹.

Para Michel Chossudovsky e Andrew Gavin Marshall², a recessão econômica originada em 2008 gerou desemprego em massa, o empobrecimento de milhões de pessoas e o colapso de programas sociais estatais implementados pós-Segunda Guerra Mundial em todas as grandes regiões do mundo, assim como a Grande Depressão do século XX. A década 1930 nos Estados Unidos foram os anos que sofreram com os problemas econômicos e sociais posteriores à Quebra da Bolsa de Nova York em 1929, e que tiveram consequências diretas por todo o território nacional. Durante esta mesma década, a seca e os ventos que ficaram conhecidos como as *Dust Bowl* assolaram o país até início de 1940, e consistiram em uma das determinantes para os problemas sociais que vão prejudicar principalmente a população das Grandes Planícies dos Estados Unidos³. Mesmo que inicialmente tenham afetado em específico esta região, as consequências destas tempestades de areia desdobraram-se por todo o país.

O desastre econômico que este fenômeno climático acarretou teve seu impacto essencialmente em famílias de agricultores desta região⁴. Predominantemente de pequena produção e familiares, as tempestades de areia nessas fazendas de cultivo deixavam o solo despojado de umidade e corrosivo, e o ar tão cheio de nuvens de poeira que podia encobrir o sol por vários dias. As consequências para a produção agrícola, evidentes: qualquer tipo de

¹ CARVALHO, David Ferreira; CARVALHO, André Cutrim. **Crise Financeira, Recessão e Risco de Depressão no Capitalismo Globalizado do Século XXI**. Cepec, v. 01, p. 04-21, 2012.

² CHOSSUDOVSKY, Michel; MARSHALL, Andrew Gavin. **The Global Economic Crisis The Great Depression of the XXI Century**. Global Research Publishers; 1a edition, 2010.

³ WORSTER, Donald. **Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930's**. Oxford University Press Inc, 1980.

⁴ HANSEN, Zeynep K. **Small Farms, Externalities, and the Dust Bowl of the 1930's**. Journal of Political Economy, vol. 112, no. 3, University of Chicago, 2004.

lavou se perdia e o solo ficava incapacitado de receber um novo plantio por meses. Nem mesmo as necessidades básicas destas famílias agricultoras, como alimentação, saúde e vestimenta, podiam ser supridas. A *Dust Bowl* piorou os já comuns problemas econômicos destes agricultores, perpetuando um endividamento com os bancos e credores que não podiam ser honrados por conta das perdas na lavoura, e deixou dezenas de milhares de pequenos fazendeiros sem terra, gerando uma onda migratória interna aos Estados Unidos na década de 1930⁵.

Segundo Donald Worster⁶, os agricultores demoram a sentir as consequências da Crise de 1929 em seu estilo de vida, pois eram acostumados a ter seu estoque independente de alimento e, para os agricultores de menor porte que eram os mais comuns na região afetada pela seca e ventos, mantinham-se distantes das variações econômicas dos grandes centros urbanos. Os efeitos da Crise de 1929 passam a ser mais sentidos quando os bancos começam a falir e os empréstimos param de ser efetuados por volta de 1932, no mesmo período em que as ondas de calor e seca começam a ocorrer.

O *Farm Security Administration (FSA)*⁷ é organismo do Estado norte-americano vinculado ao *New Deal* que pretendia pensar e solucionar o problema da crise no campo. Este organismo estudava e buscava soluções para os problemas que afetavam as populações rurais com a seca, e teve uma produção visual e histórica dos anos de 1930 e 1940 que é referência sobre análise daquela sociedade, com documentários e centenas de fotografias sobre o período⁸.

Pare Lorentz é um dos cineastas mais lembrados sobre essa produção documental da Crise Econômica e da *Dust Bowl*. A serviço da *FSA*, realizou documentários como *The Plow That Broke the Plains* (1936) e *The River* (1938), significantes documentos sobre a sociedade que enfrentava as crises ambientais do período e a situação das regiões em devastadas pela seca⁹. Com a mesma preocupação, as manifestações culturais que retratam este momento são contemporâneas às crises. Uma das mais expressivas e reconhecidas é o romance *As Vinhas da Ira* de John Steinbeck, lançado em 1939. O romance conta a saga da família Joad, que perde sua fazenda em Oklahoma para o banco e segue pela Rota 66 em direção à Califórnia em busca de trabalho. John Steinbeck durante toda a década de 1930 trabalhou na mesma

⁵ WORSTER, Donald. **Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930's**. Oxford University Press Inc, 1980.

⁶ Ibidem, p.10.

⁷ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007, P 2009.

⁸ Disponível em <http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years> Acesso em 08 de maio de 2014.

⁹ JACOBS, Lewis. **The Documentary Tradition - From Nanook to Woodstock**. W W Norton & Company Incorporated, 1979.

região que estas famílias e conhecida empiricamente às necessidades e os graves problemas sociais que estes enfrentavam¹⁰.

A seleção da documentação para esta monografia encontra-se dentro deste panorama de produção fílmica sobre este período dos Estados Unidos da América, pois compreendemos assim como aponta Dennison de Oliveira¹¹ que filmes são consequência e produto das contingências e interpretações da época de sua produção, cada um singular em sua compreensão sobre tal momento histórico e, portanto, fontes representativas sobre seu momento.

Assumindo que uma análise historiográfica que se utiliza de uma fonte audiovisual deve estudar o filme com uma metodologia condizente com sua fonte, esta monografia insere-se neste debate historiográfico pretendendo analisar a adaptação para o cinema do já citado romance de John Steinbeck. Dentro de um mesmo universo imagético que as produções do *FSA*, o filme *As Vinhas da Ira*¹² é um *road movie* lançado em 1940, dirigido por John Ford e produzido por Daryl F. Zanuck. Partindo da compreensão, como aponta Marcos Napolitano, de que cinema é uma forma de representação social que demonstra à sociedade seus próprios reflexos¹³, a relação cinema-história desta monografia se propôs, através da análise fílmica, a um estudo sobre a forma como a instituição familiar e a miséria são representadas nos Estados Unidos da América na década de 1930 a partir da fonte já citada. Para tanto, o trabalho foi dividido em três momentos: o **primeiro capítulo** dedicou-se a uma revisão bibliográfica acerca da relação entre Cinema e História e da metodologia de análise fílmica, como também uma discussão sobre o gênero fílmico *road movie* em que *As Vinhas da Ira* se insere. O **segundo capítulo** propôs uma revisão historiográfica acerca da situação dos Estados Unidos na década de 1930 e início de 1940, com uma revisão sobre a Grande Depressão, o fenômeno *Dust Bowl* e as políticas estatais do *New Deal* para esta conjuntura. O **terceiro capítulo** apresentará a fonte utilizada em seu contexto de realização por meio de bibliografias acerca do filme e trará uma análise fílmica da fonte escolhida relacionando a partir elementos fílmicos como a imagem, a narrativa, o som e a montagem, o pertencimento ao gênero *road movie* e a forma como a instituição familiar e a miséria são representadas na fonte. Pretende-se compreender como o filme construiu a imagem da família Joad como um modelo de família

¹⁰ STEINBECK, John. Uma cartilha sobre os anos 30, In: **A América e os Americanos e ensaios selecionados**. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2004.

¹¹ OLIVEIRA, D. **O cinema como fonte para a história**. In: Fontes históricas: métodos e tipologias, 2008, Curitiba. III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008. pp. 1-12.

¹² AS VINHAS DA IRA. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. 1 DVD. Twentieth Century Fox Film Corporation. 129 min, preto e branco.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do Papel**. In: PINSKY, Carla (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 235.

norte-americana do período, comportando interpretações problematizadas à relação do filme com a conjuntura histórica no qual foi produzido.

Sendo assim, este trabalho pretende colaborar para a reflexão acerca do cinema como construção sobre as práticas culturais e sociais de sua época, além de contribuir para a área de estudos de História Contemporânea e sua relação com o audiovisual.

1. A NARRATIVA HISTÓRICA E SUA RELAÇÃO COM O CINEMA

1.1 O QUE É CINEMA?

Uma primeira teorização sobre o que é cinema, deve sem dúvidas, historicizar sua criação. A importância de pontuar cronologicamente o advento do cinema não se deve somente a uma proposta de escrita da história do cinema – a sua criação, desenvolvimento tecnológico e estético – mas também a um intento de elencar quais outras características no cinema, que não apenas sua evolução técnica, devem ser consideradas em uma análise fílmica.

A primeira exibição pública paga do cinematógrafo foi promovida pelos irmãos Lumière no *Café Paris*, em 28 de dezembro de 1885. Jean-Claude Bernardet¹⁴ pontua como a compreensão de movimento e a impressão de realidade que o cinema projeta são características marcantes e determinantes para análises audiovisuais. O entendimento de que o cinema é um *artifício*¹⁵, isto é, uma ilusão e recriação do real, nunca deve ser, como frisa Jean-Claude Bernardet e Jacques Aumont¹⁶, deixada de lado. É uma teorização que não considera o filme uma recriação do real, mas sim um objeto com uma narrativa, que coloca a história à disposição daquele que a conta e a organiza em modelos¹⁷. Produz, portanto, de forma artificial, uma realidade.

Jean-Claude Bernardet entende assim que o pressuposto que a arte cinematográfica é um artifício não se limita a uma discussão teórica sobre a impressão de realidade projetada no cinema pela imagem e pelo som, mas também considera a respeito da própria gravação e organização desta realidade: sobre os determinantes de poder que gravam uma “realidade” assim como ela é – ou melhor, aparenta ser –, e a encadeiam, relacionando “realidades” e elementos de acordo com seus interesses e propostas, que variam de acordo com aqueles que elaboram e aqueles que o desenvolvem, e em que época e cultura no qual são produzidos¹⁸.

Considerar o cinema como um artifício permite uma reflexão mais ponderada sobre a impressão de realidade que ele traz em si, tirando-o da compreensão de um objeto neutro sobre suas escolhas e sobre a história que ele narra. Para Jacques Aumont¹⁹, considerar a característica ilusória destas realidades (as imagens) e como elas se organizam (com que

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶ AUMONT, Jacques (Et al). **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Op cit.* pp.37-39.

¹⁹ *Ibidem* p. 135.

propósito são organizadas) permite definir e estudar o cinema não só em sua crítica estética e de roteiro, mas também em sua organização como uma indústria cinematográfica que responde a postulados e lógicas de produção. O cinema é na compreensão de Aumont, também uma máquina social de representação²⁰ que recria uma realidade, de forma pensada e proposital.

Com a convenção de que o cinema é um artifício fica também necessário reiterar que produções audiovisuais são, assim como as demais realizações e interações humanas, produtos do seu tempo. Filmes são, portanto, elementos criados e pensados de acordo com o período em que foram produzidos, para um espectador contemporâneo a eles, e que estes dois indivíduos (o que produz e o que assiste) têm em partes os mesmos códigos culturais e de linguagem. Assim, cada filme é um artifício com características históricas singulares próprias. Como um produto de seu tempo, o audiovisual é também um elemento que contém em si muito da sociedade que o produziu – e o vai receber –, pois é um tipo de representação dos códigos que esta sociedade tem sobre si mesma. Ele não é um espelho da sociedade, mas contém elementos que permitem análises da sociedade. Jacques Aumont²¹ reitera o quão importante é analisar o cinema não somente fazendo uma crítica fílmica, mas também por um viés que busque uma compreensão de uma parcela de mundo daqueles que o produziram. O audiovisual contém elementos que atingem o espectador: sentimentos, temores e sonhos de seu tempo. É um elemento histórico, um possível meio para estudo de um período de balizas sócio históricas de um tempo.

Ismail Xavier²², ao considerar o cinema um veículo de representações de uma sociedade traz em discussão o campo de ação do espectador, compreendendo que este é um agente ativo que vê e resignifica a forma como o cinema e os filmes agem em sua vida, alterando desta forma sua relação com o mundo e com os significados que fazem parte do enredo fílmico, seja através da imagem, do som ou do texto. Assim, cada espectador por meio de suas relações subjetivas, isto é, de sua história, tem um processo de identificação com o filme, em que fatores como multiplicidade do ponto de vista, posicionamento da câmera em relação aos atores e enquadramento contam para tal relação²³. Compreender que existe um processo de identificação e resignificação do filme tira o espectador de um lugar passivo, uma falsa ideia relacionada em muito com a capacidade do cinema de atingir um grande público ao

²⁰ AUMONT, Jacques (Et al). **A Estética do Filme**. *Op cit.*

²¹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004, p. 5-8.

²² XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008.

²³ AUMONT, Jacques (Et al). **A Estética do Filme**. *Op cit.* p. 152.

mesmo tempo, e com sua utilização por vezes como um instrumento propagandístico, massificador e ideologizante²⁴.

Também essencial é ponderar quem é o espectador de um filme, ou de um tipo de cinema. O público que recebeu o audiovisual em seu lançamento, como já discutido, compartilha alguns dos códigos culturais e valores daqueles que produziram o filme. Ao se pensar os espectadores e estudiosos posteriores ao lançamento, deve-se ter em mente que as relações subjetivas e sócio históricas que um espectador 60 ou 70 anos posterior ao lançamento do filme tem não são as mesmas que a daqueles que produziram e assistiram ao filme contemporâneos ao seu lançamento, o que por tanto, modifica uma série de significações que o filme tem para estes novos espectadores.

Jean-Claude Bernardet²⁵ aponta também outra característica histórica do cinema muito relacionada ao ideário que se criou com o cinema, que são suas origens burguesas, em fins do século XIX, período de avanços técnicos e mecânicos que permitiram o desenvolvimento de máquinas como o cinematógrafo. Como arte, o cinema não deixa de ser um objeto de mercado, e um dos que mais alcançam o público e tem rentabilidade. Jacques Aumont²⁶ considera importante lembrarmos que os filmes também são produtos de venda, produzidos para um específico mercado, em que as condições materiais (por exemplo, a qualidade do produto e o local de exibição) e psicológicas (o apelo emocional da história do filme), além da publicidade entorno do filme, são determinantes para esta relação de venda com o consumidor.

Esta origem burguesa, para Bernardet, também tem influencias na questão estética, em que a expressão do real era a pretendida não somente pelo cinema, mas sim pela fotografia e as artes plásticas de fins do século XIX. Entretanto, Bernardet também nos alerta da falsa suposição de que o cinema foi pensado desde sua criação com pretensões de ludibriar os expectadores propositalmente, valendo-se de sua semelhança com o real: para o autor, esta compreensão sobre o caráter ilusório do cinema faz parte da linguagem cinematográfica, e uma crítica mais acentuada sobre esta impressão da realidade só se desenvolveu a partir dos anos de 1960.

Além das teorizações materiais sobre o cinema – os equipamentos, a fita (e mais atualmente a mídia), o som, a luz, e as implicações na qualidade do filme que estas variáveis trazem –, várias são as questões filosóficas e sobre teoria da linguagem visual que envolvem

²⁴ LAGNY, Michele. **Cine y historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.

²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. *Op cit.*

²⁶ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. *Op cit.* p.9.

produções audiovisuais. A narrativa cinematográfica aprimorou-se conjuntamente com o fazer cinematográfico, e sua análise dentro de um filme é um elemento para o estudo da relação entre história e cinema, além é claro, da própria história do cinema. É importante considerar o cinema como um veículo de representações sociais, fundamentalmente levando em conta os determinantes técnicos e de linguagem que constroem esta representação. Tais pontos são a metodologia da produção audiovisual, e, portanto, um possível um meio de análise de um produto audiovisual. São categorias para se pensar o cinema.

Para Jacques Aumont²⁷, a crítica sobre a teoria da linguagem envolve, inicialmente, a ideia de *campo* de imagem. Segundo o autor, um filme é constituído por uma sucessão de fotogramas dispostos em sequência, e que de acordo com um determinado ritmo - 24 fotogramas por segundo, ao menos - criam a ilusão de movimento ao espectador. Outro aspecto material da imagem fílmica é também sua característica bidimensional²⁸, em que o recorte da imagem – o que pode ser mostrado na tela – é o seu limite. Continuando sua explicação, Aumont reitera como o *quadro* desempenha um papel muito importante na composição do filme: ele é o limite do que pode aparecer em uma imagem, é parte do campo. O quadro respeita ordenações que são técnicas como a dimensão em milímetros do filme, e é o que delimita as possibilidades de imagem de um cineasta.

Uma parte da linguagem cinematográfica que foi se aprimorando na narrativa, e que nos é neste trabalho de essencial esclarecimento, é a noção de espaço fílmico, pois ele compreende o que é limitado dentro do quadro, mas também o *fora-de-campo*: o imaginário que se constrói além dos limites do quadro, e que permite estender as dimensões do campo. Segundo Aumont, ele pode ser definido como “o conjunto de elementos (personagens, cenário, etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente pelo espectador, por um meio qualquer”²⁹. Compreender o conceito de *fora-de-campo* permite analisar não somente o que está em exibição na tela, como também a influência do som como uma forma de linguagem que não somente a visual: é utilizada pelo cineasta para a elaboração da narrativa fílmica. Assim, o *fora-de-campo* é uma referência externa ao campo visual, que mesmo não estando representado visualmente interfere na cena, como no caso em que uma *voz over* (um elemento sonoro e fora do campo imagético) é utilizada para corroborar uma narrativa. Como parte da narrativa fílmica, elementos *fora-de-*

²⁷ AUMONT, Jacques (Et al). **A Estética do Filme**. *Op cit.*

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁹ *Ibidem*, p. 25

campo são objetos de estudo tanto da história do cinema em sua contínua adaptação da linguagem cinematográfica, quanto de análises de eixos pontuais em um filme.

Um outro exemplo de categoria para se pensar o cinema é a projeção. Como discute Ismail Xavier³⁰, a projeção é um processo universal, em que as necessidades, desejos e medos projetam-se também em aspectos não materiais, atuantes, por exemplo, na imaginação. A sala de projeção é um ambiente que propicia uma mediação entre filme e espectador, e o filme em si passa por relações em sua assimilação que são externos a ele próprio, e que acontecem durante a projeção. Assim, compreender o cinema como uma instituição que contém em si representações passa antes por ter como premissa que o filme (o audiovisual) se faz com significados que são produzidos paralelamente a ele próprio, na vida do espectador, e que isso o torna parte de um processo de produção de conteúdos históricos, sociais e culturais.

1.2 ROAD MOVIE

Ao longo da história do cinema, seu desenvolvimento enquanto arte e indústria gerou a categorização de *gêneros cinematográficos* levando em consideração características estéticas e elementos narrativos específicos em cada caso³¹. Jacques Aumont e Michel Marie³² frisam como a concepção de *gênero* em cinema sempre teve considerações hesitantes para sua definição. Entretanto, uma convenção é a de que *gênero* só tem existência se são reconhecidos pela crítica e público, sendo, portanto, elementos históricos, derivados da evolução comercial das artes.

Também Rick Altman³³ faz uma proposição sobre gêneros cinematográficos considerando sua(s) existência(s) enquanto "substantivos" e "adjetivos". Exemplificando tal questão, Altman utiliza um gênero já pré-estabelecido como o caso das comédias, que se modificou com a transição do cinema silencioso para o sonoro nos anos de 1920 e 1930. Tal inovação tecnológica (o som nos filmes) possibilitou o surgimento dos filmes musicais, permitindo a existências de uma *comédia musical*: sendo o musical o adjetivo, um novo formato de um gênero comédia, o substantivo de referência e gênero previamente consolidado.

Compreendendo o cinema enquanto instituição industrial, o esgotamento de novidades estilísticas também fomentou esta categorização em gêneros que permitia que uma

³⁰ XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**. *Op cit*.

³¹ BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. *Op cit*.

³² AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003, p. 142.

³³ ALTMAN, R. **Los Géneros Cinematográficos**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.

estrutura fílmica de sucesso fosse constantemente reformulada, seguindo os mesmos elementos que caíram no gosto do público e fizeram sucesso em um primeiro filme. Gênero fílmico é também, portanto, além de um conjunto de elementos estilístico, uma necessidade de mercado.

Um gênero de cinema que aloca filmes de grande sucesso e tem um público cativo é o gênero de *road movie*, o filme de estrada. A compreensão dos filmes enquanto pertencentes a este gênero considera como objetos centrais para sua categorização principalmente três elementos, que são a estrada, o veículo e uma jornada – isto é, uma viagem. Sendo estes o conjunto de objetos do gênero *road movie*, devemos reiterar que a concepção de gêneros fílmicos deve ser sempre considerada com o devido reconhecimento de que fronteiras nem sempre estáveis e de identidades não inatas são balizas de qualquer gênero cinematográfico. Mesmo que possamos enxergar repetições entre os chamados *road movies* ou em qualquer outro gênero cinematográfico, fazer parte de determinado gênero não significa seguir evoluções previsíveis, dado o fato que essas obras dialogam com contextos e personagens diversos e portanto, podem ter funções e expressar valores culturais igualmente heterogêneos. Assim, como afirma Samuel Paiva,

“Os gêneros propõem recorrentemente intertextualidades. Funcionam com uma lógica simbólica simples, capaz de abranger diferentes sujeitos em contextos distintos. Podem ter funções rituais ou ideológicas, envolvendo-se com as sociedades, as culturas e seus valores³⁴.”

Historicamente, o gênero de *road movie* é compreendido como de início, uma produção típica do cinema norte-americano, tendo seus filmes mais representativos do estilo nas décadas de 1960 e 1970, com produções como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) e *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967). Entretanto, Walter Moser³⁵ apresenta como a periodização do gênero não é tão fechada, uma vez que a categorização de filmes enquanto suas características narrativas e/ou estéticas torna a periodização mais flexível, podendo assim filmes como *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) e *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephen Elliot, 1994) serem pertencentes ao gênero, cada um em sua especificidade.

³⁴ PAIVA, Samuel. **Gêneses do Gênero Road Movie**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 36, p. 35-53, 2011, p. 39.

³⁵ MOSER, Walter. **Le Road Movie: Un Genre Issu d'une Constellation Moderne de Locomotion et de Médiamotion**. IN: Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 18, n° 2-3, 2008.

Sobre as raízes culturais do *road movie*, David Laderman pontua na tensão da ideologia euro-americana de expansionismo e imperialismo e no ideário de predestinação como temas notoriamente presentes em alguns filmes do gênero³⁶. Para Laderman, são literárias as origens formativas do gênero *road movie*, pontuada com o romance de Jack Kerouac, *On the Road*, lançado em 1955. Em *On the Road*, o veículo não é somente o principal meio de viagem, é essencialmente um meio de transformação dos personagens principais. Segundo o autor, as maiores influências deste romance estão presentes nos *road films* produzidos a partir da década de 1960, considerando que tal influência se deve ao fato de que (tradução nossa),

On the Road rapidamente se tornou um manifesto da contracultura que articulou um *life style* boêmio marcado por uma rejeição ao tradicional, conservadores "valores familiares" da ética protestante do trabalho e o materialismo da classe média (todos os quais, evidentemente, são características de assinatura dos anos cinquenta)³⁷.

Sobre tais influências, Laderman reitera que o romance de Kerouac tem diversas críticas ao materialismo norte americano, com tensões ideológicas sobre o *life style*, a situação pós-Segunda Guerra Mundial e a Grande Depressão. Tais tensões foram constantemente retrabalhados dentro do *mise-en-scène* de *road films* das décadas seguintes³⁸. Entretanto, se faz necessário frisar que tais críticas fazem parte de uma discussão mais antiga, tendo já em romances e filmes contemporâneos às grandes crises um lugar central de discussão. Um caso deste cinema precursor dos *road films* e inspirado em um clássico da literatura norte-americana, com uma temática essencialmente crítica à condição de um grupo social específico das décadas de 1930 e 1940, é *As Vinhas da Ira* (1940), dirigido por John Ford a partir do livro homônimo de John Steinbeck.

Sobre os filmes precursores do *road movie*, Walter Moser³⁹, ao considerar que todo gênero cinematográfico pode ser definido a partir de critérios formais, dentre os quais estéticos e sociológicos, compreende em sua análise sobre o gênero fundamental relação entre o período histórico em que este gênero se desenvolve e suas características formais. Com um desenvolvimento industrial quase sincrônico, Moser relaciona a criação do automóvel à combustão e do cinema em fins de século XIX como um fenômeno essencialmente norte-

³⁶ LADERMAN, David. **What a Trip: the Road Film and American Culture**. Journal of Film and Video, Vol. 48, No. 1/2 (Spring-Summer 1996), pp. 41-57. P 41.

³⁷ *Ibidem*, p. 42.

³⁸ *Idem*.

³⁹ MOSER, Walter. **Le Road Movie...** *Op cit.* p. 10.

americano e fomentador deste gênero de cinema. O cinema e o automóvel são produtos ímpares no período sobre suas possibilidades, pois são invenções tecnológicas singulares. O amplo alcance de público destas inovações teve como consequência uma remodelação do imaginário coletivo do período, principalmente quanto à dimensão espacial e temporal⁴⁰. São assim, novos paradigmas na modernidade – no caso, de uma modernidade sólida como a proposta por Zygmunt Bauman⁴¹. Sólida porque, na concepção de Bauman sobre os dois tipos de modernidade existentes a partir do século XX – a modernidade sólida e modernidade líquida –, ele compreende que os referenciais históricos do período sobre conquista do espaço vinculados à concepção colonialista e imperialista são essencialmente reflexo de uma predominância do espaço sobre o tempo, diferentemente do que ocorre na modernidade líquida, em que o tempo se sobrepõe ao espaço, possibilitado também por um elemento do desenvolvimento industrial que são as tecnologias ligadas à informática.

Ainda que possamos, portanto, esperar pontos de desacordo quanto a definição e a origem dos *road movies* em termos gerais, compreendemos que *road movies* são filmes cujo fio condutor é uma viagem, comumente vista como fuga, seja do espaço familiar ou do mundo do trabalho. Esta fuga pode ser também uma necessidade, uma luta do(s) protagonista(s) por um lugar de um indivíduo ou um grupo social. A mobilidade possibilitada pelo automóvel e a estrada relaciona-se neste sentido com a locomoção física, mas também a exploração dos personagens de suas identidades frente ao âmbito da modernidade e suas crises e contradições, contestando e questionando o *status quo* e o modo de vida da sociedade em que estão inseridos. Moser⁴² trabalha com a ideia de mobilidade apresentada pelo teórico Franco Moretti em seu livro *The Way of the World: The Bildungsroman in European* (1987), em que o mover-se não significa somente um deslocamento geográfico; o movimento pode se configurar de diferentes maneiras e dentro de diversos sistemas sociais, podendo estar incorporado ao sistema econômico (seja na emancipação do indivíduo capitalista, ou na sujeição e luta do mesmo contra o sistema), como também na expansão colonial, mas não só. A mobilidade é cabível também dentro da configuração do sujeito moderno, uma vez que a modernidade compreende este último como àquele que se forma, se emancipa e é agente transformador de seu meio.

⁴⁰ MOSER, Walter. **Le Road Movie...** *Op cit.* p. 13.

⁴¹ BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁴² MOSER, Walter. **Le Road Movie...** *Op cit.* p. 10.

Reinhart Koselleck (*apud* MOSER, 2008, 13)⁴³ mostra a historicidade desta relação entre mobilidade e indivíduo, pois segundo ele, a aparição do trem é o elemento que, historicamente, provoca o maior choque de experiência quanto à relação entre tempo e espaço. O surgimento do automóvel à combustão por sua vez, datado de fins de século XIX, une duas fortes tendências da modernidade: a liberdade do deslocamento do indivíduo e a autonomia do sujeito individual. São elementos de compreensão de tempo e espaço que devem essencialmente ser ponderados em análises sobre modernidade, pois assim como o cinema, são produtos de massa – o fordismo é em Bauman⁴⁴ ponto de análise crucial na definição de modernidade sólida – que afetam o comportamento das pessoas e suas maneiras de se situarem no mundo. Assim como o cinema que, historicamente, desenvolvendo-se desde fins de século XIX modifica a compreensão de presença, imagem e a capacidade cognitiva do indivíduo, o automóvel à combustão é um dos emancipadores do homem moderno, e tem também sua significação no imaginário coletivo contemporâneo.

Discutindo esta compreensão de modernidade que tem o deslocamento e a temporalidade relativa dentro de suas implicações, essencial segundo Moser é nortear análises do gênero *road movie* pela premissa de que tal gênero tem em si filmes que são produtos de uma contingência histórica específica, em que cada roteiro mesmo contendo tipos centrais têm uma inquietação própria que justifica a inter-relação dos mesmos. Por esta razão, estes filmes têm sua estrutura estética e narratológica singular, que expressam as fragilidades e as instituições sociais do período em que foram produzidos, sendo todos elementos de uma ambiguidade existencial tipicamente moderna.

Como um gênero em construção a mais de 70 anos – considerando seus filmes precursores e seus filmes mais emblemáticos –, os *road films* proporcionaram diversas temáticas e críticas histórico-sociais. Para Shari Roberts⁴⁵ (*apud* GIBBS, 2005: 13) o papel central essencialmente masculino dos primeiros *road movies* tem sua fantasia herdada dos filmes do gênero Western de Hollywood, em que um ideal escapista majoritariamente masculino tanto em sua concepção de liberdade quanto em seu simbolismo de fronteira – também masculino, individual e opressivo –, coloca a estrada e a viagem como um escape para a esfera doméstica, no período do domínio feminino. Susan Hayward (*apud* GIBBS, 2005) aponta como durante os últimos 50 anos, o gênero *road movie* fez uma saída deste

⁴³ MOSER, Walter. **Le Road Movie...** *Op cit.* p. 10.

⁴⁴ BAUMAN, Z. **Modernidade líquida.** *Op cit.*

⁴⁵ ROBERTS, Shari. **Western Meets Eastwood: Subtext, Genre and Gender on the Road**, in *The Road Movie Book*, ed. by Steven Cohan and Ina Rae Hark (London: Routledge, 1997), pp. 45-69. *apud*: GIBBS, Jessie. *Road Movies Mapping the Nation: Y tu mamá también.* eSharp Issue 4. *Journeys of Discovery*, 2005, p. 13.

âmbito patriarcal e de raízes masculinas e que cineastas de todo o mundo têm usado o gênero como um veículo para a representação da alteridade: paródias subversivas do gênero podem dar um espaço para aqueles grupos sociais tradicionalmente marginalizados, em termos de raça, classe, gênero ou sexualidade⁴⁶.

Filmes como *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004), *Y tu Mamá También* (Alfonso Cuarón, 2001), *Viajo Porque Preciso Volto Porque te Amo* (Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009) e *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) são exemplos da tendência de *road movies* produzidos não somente nos Estados Unidos que preocupam-se com temáticas antes marginalizados no cinema. Compreende-se assim o *road movie* como um gênero em constante resignificação, que tem uma atenção a dimensões intrínsecas ao ser humano e por isso cativa o público, seja na promessa de um recomeço que a viagem traz, seja na liberdade que a estrada promete.

1.3 QUESTÕES DE MÉTODO

Discussões historiográficas sobre a relação entre os campos do cinema e da história vêm tendo desde a década de 1980 um lugar mais receptivo nos espaços acadêmicos, sendo tal relação reconhecida como uma nova perspectiva de estudo sobre o passado. A capacidade do audiovisual de expressar uma realidade histórica – seja por meio de sua representação fílmica ou por meio da análise do filme em relação ao seu tempo – legitimou a recepção de produções audiovisuais como representantes de uma memória coletiva e como objetos para se analisar as noções de história na contemporaneidade.

Muito deste lugar de honra que o cinema desfruta no imaginário moderno tem a ver com sua capacidade de recriação da realidade, habilidade esta aprimorada durante mais de um século. O inegável progresso tecnológico pelo qual o cinema passou gerou recursos estilísticos e narrativos que reiteraram esta empatia do espectador com o cinema, sendo inegável que filmes com possibilidades sonoras, com cores e, progressivamente, com maior definição visual, alimentaram o ideário de que o cinema era uma gravação da realidade de forma direta.

A esfera de uma análise cinematográfica tem como um de seus maiores desafios definir justamente a qual realidade o pesquisador se refere quando utiliza um audiovisual.

⁴⁶ HAYWARD, Susas. **The Key Concepts in Cinema Studies** (London: Routledge, 2000), p. 53. *apud* GIBBS, Jessie. Road Movies Mapping the Nation: Y tu mamá también. eSharp Issue 4. Journeys of Discovery, 2005, p. 1.

Assim, faz parte da análise conhecer o processo de construção cinematográfica, isto é, suas variáveis, suas seleções, seus determinantes técnicos. Faz parte também reconhecer o cinema como produto que tem influências de contingências externas às filmagens ou edição, como elementos econômicos, políticos e culturais. Dennison de Oliveira⁴⁷ chama atenção à relação que a produção de um filme tem com seu contexto, a época na qual foi idealizado e filmado, sendo assim os filmes não somente um elemento para se compreender como uma sociedade conta uma história, mas também um objeto que explicita pensamentos e necessidades da sociedade que o produziu.

Dentre os autores que discutem a relação entre cinema e história e propõem métodos e procedimentos voltados para uma análise desse tipo de objeto para o estudo histórico, Marc Ferro é uma das referências mais diretas. Ferro faz uma discussão que é um alicerce para se pensar à relação entre o audiovisual e a história. Sua defesa desta união entre os dois campos de estudo defende que o tipo de análise proporcionada por esta relação é uma contra análise, isto é, uma análise confrontante das fontes de arquivos escritos e oficiais, que sintetizam uma memória oficial, conservada propositalmente por instituições, e que diz mais sobre a instituição que a criou e preservou do que sobre a sociedade a qual se refere⁴⁸.

Também Michele Lagny⁴⁹ vê como profícuas as contribuições entre o cinema e a história para selar um tipo de historiografia relato, da busca das origens, que considerava de uma esfera menor determinadas fontes históricas. Para Lagny, apesar dos problemas metodológicos enfrentados pela relação entre cinema e história, é excepcional a abertura para a utilização de fontes cinematográficas, pois a relação de um filme se dá de forma específica com demais aspectos culturais e sociopolíticos de seu período, tendo assim o historiador um objeto também singular em suas possibilidades. Para Ferro, o historiador tem um papel social e deve reconhecer os filmes como uma forma de se contar à história, produzindo uma historiografia de forma a "restituir à sociedade a história da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. (...) O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da história⁵⁰".

Muito da distinção entre fontes escritas e audiovisuais que Michele Lagny pontua são relacionadas a questões de método que, como Robert Rosenstone⁵¹ salienta, são

⁴⁷ OLIVEIRA, D. **O cinema como fonte para a história**. In: Fontes históricas: métodos e tipologias, 2008, Curitiba. III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008. pp. 1-12.

⁴⁸ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995, p. 11.

⁴⁹ LAGNY, Michele. **Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch, 1997, p. 14.

⁵⁰ FERRO, Marc. **Cinema e História**. *Op cit.* p. 56.

⁵¹ ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes / Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

especificidades de cada linguagem, tendo, portanto, a expressão escrita e audiovisual cada qual sua característica. Para Rosenstone, a autorreflexão e a descrição densa que são possibilidades da mídia escrita não tem a mesma significância no audiovisual, que se comunica com maior foco no imagético e nas emoções, em que "suas verdades são metafóricas e simbólicas, e não literais."⁵² Existem assim diferentes tipos de fonte histórica, cada uma com sua abrangência do passado e necessidade metodológica, e faz parte do ofício do historiador lidar com cada fonte de acordo com as demandas da mesma. Um dos desafios para o historiador, segundo Lagny, é justamente desenvolver uma metodologia que dê conta da dimensão do cinema e da ciência histórica. Ainda assim, é Rosenstone que é conclusivo sobre esta discussão acerca das possibilidades do filme histórico e da História, quando diz que,

“Em suma, está na hora de parar de esperar que os filmes faça o que (na nossa imaginação) os livros fazem. Como as narrativas históricas escritas, os filmes não são espelhos que mostram uma realidade extinta, mas construções, obras cujas regras de interação com os vestígios do passado são necessariamente diferentes das obedecidas pela história escrita.”⁵³

Metodologicamente, o historiador deve criticar a fonte cinematográfica com a mesma atenção com a qual lida com demais tipos de fontes. Os filmes são consequência e produto das contingências e interpretações de seu período, cada um singular em sua compreensão sobre tal realidade histórica. O trato que o historiador deve ter com o audiovisual deve considerar que enquanto construção, o cinema não trata da realidade e é uma metáfora, sobretudo imagética, sobre o passado que conta ou o período em que foi produzido. Ainda sobre a questão metodológica, Marc Ferro⁵⁴ reitera que como produção histórica, o cinema não é um documento politicamente neutro, pois mesmo que de forma inconsciente ou não explícita, apresenta fenômenos históricos inteligíveis. Nesta questão metodológica, ainda se considerarmos as possibilidades das formas cinematográficas, a distinção entre documentário e ficção - em que o primeiro seria mais "próximo" do real - não é uma determinante sobre as possibilidades de análise histórica de um audiovisual, sendo também a ficção um tipo de retrato sobre as características de um período. São tipos diferentes de material, e vai da atenção do pesquisador ao desenvolver uma análise fílmica e histórica, considerar tais

⁵² ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes...** *Op cit.* p. 239.

⁵³ *Ibidem.* p. 62.

⁵⁴ FERRO, Marc. **Cinema e História.** *Op cit.*

diferenças. A construção ficcional que um grupo social tem de si mesmo é uma representação social profícua, possível através do material audiovisual.

Dentro das correntes historiográficas, a compreensão da história do cinema e do audiovisual como parte de uma história sociocultural faz parte da investigação para se pensar novas análises historiográficas surgidas a partir dos anos de 1970 e 1980 na relação entre cinema e história. Para Lagny, uma das mais evidentes dificuldades desta acepção é a definição do que é cultural. Segunda a autora, são duas as possíveis acepções do termo dentro de uma perspectiva socio-antropológica. A primeira se dá em um sentido etnográfico, que considera tudo cultura, pois tudo tem sua dimensão simbólica; a segunda, um pouco mais fechada, remete a um conjunto de ideias e valores que se denominam “representações coletivas”, isto é, cultura são também as imagens e construções que grupos sociais dão a si mesmos⁵⁵. Para Lagny (tradução nossa),

“O cinema participa em todos os casos da cultura: se pode considerar um "testemunho" das formas de pensar bem como de sentir de uma sociedade, como um "agente" que suscita certas transformações, que veicula representações (estereotipadas) Além disso, o filme exerce uma influência ideológica ou mesmo política (...). (1997, p. 186)”

Concorda assim com Marc Ferro que defende que, “[o filme] (...) Não vale comente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza”. Desta maneira, o enfoque sociocultural na história do cinema permite a análise do cinema como uma prática cultural, e de filmes como singulares em sua significação sobre um período histórico.

Assim, é essencial entender que a narrativa história, como aponta Rosenstone, é construída em blocos de dados verificáveis. Nossas possibilidades sobre o passado são relativas, portanto, a função mediadora da própria narrativa histórica que seleciona fontes, elenca aspectos e usa de seu poder de narrar para construir um passado inteligível⁵⁶. Quanto ao cinema (e qualquer produto audiovisual) que se utiliza da história – e é parte de uma História –, compreendemos os filmes em sua relação com a história assim como Eduardo V. Morettin⁵⁷ propõe: o passado que um filme reconstituí é, *a priori*, mediatizado, devendo-se dessa forma partir de análises que considerem perguntas postas pela própria obra, compreendendo o que, de que forma e com qual objetivo o filme conta uma história.

⁵⁵ LAGNY, Michele. **Cine y historia...** *Op cit.* p. 186.

⁵⁶ ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes...** *Op cit.* p. 235.

⁵⁷ MORETTIN, Eduardo V.. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** In: História: questões & debates. Curitiba, PR: Ed. UFP, Ano 20, no 38, 2003, p. 39.

Considerar como aponta Rosenstone que: "os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado"⁵⁸ reitera a necessidade da relação entre cinema e história ater-se não somente ao que os registros históricos atestam ter acontecido, mas também, na forma como o presente relaciona-se, seleciona e dá sentido ao passado.

Esta consideração sobre a posição do historiador selecionar e dar sentido ao passado (seu objeto de estudo) também acontece para o analista fílmico. Através de uma metodologia de análise particular e eleita pelo analista ele aborda determinados aspectos de um filme e os investiga, elencando elementos específicos de um filme - como a família, a mulher ou trabalho, por exemplo - para estabelecer um estudo da forma como este objeto se apresenta no discurso fílmico. Para Aumont⁵⁹, análises fílmicas devem se utilizar da produção historiográfica para suas análises, pois a compreensão do contexto sócio histórico em que o filme foi produzido é um dos elementos críticos que o analista deve usar para corroborar seu estudo.

1.4 A ANÁLISE FÍLMICA

Jacques Aumont e Michel Marie⁶⁰ consideram que “tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme”. A principal explicação para esta singularidade deste tipo de estudo é a de que cada análise se adéqua ao seu objeto, ao filme com que se preocupa. Uma análise fílmica não é senão a racionalização de fenômenos observados nos filmes, e cada analista deve “habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa”.

Assim como o trabalho do historiador, a análise tem a ver com a *interpretação*. A partir de pressupostos – sendo o maior a escolha de um objeto de análise no(s) filmes(s) – o analista deve interpretar sua fonte de acordo com uma metodologia que permita que as conclusões dessa análise sejam verificáveis, isto é, que seja uma interpretação plausível, que se relacione com demais estudos e disciplinas, tratando-se assim de um estudo que tenha pertinência e não seja um *delírio do analista*⁶¹. A interpretação distancia a análise da crítica fílmica, pois ela não se presta a uma avaliação (hierárquica) ou promoção de um filme, é um

⁵⁸ ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes...** *Op cit.* p. 39.

⁵⁹ AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme.** *Op cit.* p. 235.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 5-16.

⁶¹ *Ibidem*, p. 17.

exercício racional de produção de conhecimento. Jacques Aumont e Michel Marie afirmam:

O crítico informa e oferece juízo de apreciação; o analista deve produzir conhecimento. Ele propõe-se descrever meticulosamente o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra, integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos desta, e desse modo oferecer uma interpretação⁶².

Estudos que se norteiam pela relação entre cinema e História são vários, cada vez mais presentes e diversos no meio acadêmico. O cinema possibilita um exercício de voyeurismo para o espectador: é a possibilidade de olhar para outra época – para uma “realidade” – tanto com o que o filme é em sua produção, como quanto produto do seu tempo. Este potencial representativo da realidade sempre foi questionamento em estudos, em especial entre cinema e História, e também o é neste trabalho: o desafio do pesquisador em diagnosticar e balizar a qual realidade os filmes referem-se são pontos fundamentais de qualquer pesquisa.

Manuela Penafria apresenta mais uma importância da análise fílmica quando diz que:

“... o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo (história contada, diálogos,...), mas deve ter em conta seus aspectos formais. Embora a interpretação do conteúdo possa ser útil quanto ao contexto cultural, político e social de um filme, não nos permite distinguir um filme de um livro ou de uma peça de teatro. As diferenças do meio usados são então diluídas quando é acionada uma interpretação de conteúdo⁶³.”

Com estas considerações, a presente análise fílmica se inicia na contextualização do filme *As Vinhas da Ira* a partir da necessidade de entender sua origem e estrutura, como também suas relações com demais produções cinematográficas do período. A justificativa parte desta colocação, pois vários são os trabalhos que chamam a análise de *As Vinhas da Ira* em comparação à obra literária homônima, e não a uma análise fílmica e, também relevam relações com a História. Pretende-se desta forma compreender este filme como fonte histórica e enquanto produto de um período que contém representações e construções imagéticas intrínsecas e contemporâneas ao seu tempo, propondo um novo sentido de interpretação e uma leitura adequada à produção e a análise imagética que considere os elementos socio-históricos da produção do filme, e os relacione. Assim, a análise deste documento visa tanger

⁶² AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. *Op cit.*, p. 15.

⁶³ PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009, p 3.

as mudanças na instituição familiar e também a representação da miséria na sociedade norte-americana das décadas de 30 e 40 do século XX.

2. O CONTEXTO DOS ESTADOS UNIDOS NA HISTORIOGRAFIA

2.1 A DÉCADA DE CRISE DA ECONOMIA.

Para os Estados Unidos, a década de 1930 foi marcada pela mais devastadora Crise Econômica que o país já tinha sofrido. Os reflexos desta crise se abriram para o mundo, e a Quebra da Bolsa de Nova York em outubro 1929 foi o ápice do esgotamento do modelo capitalista fomentado até então. Apesar de todos os esforços e políticas públicas do Estado norte-americano, a historiografia considera que a Crise de 1929 e o período de recessão econômica que durou toda a década de 1930 só são superados economicamente com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Assim, a década de 1930 trata-se do período da mais longa recessão econômica do século XX, sendo a década que infligiu, consideravelmente, mudanças e problemas na economia e na sociedade mundial.

Para Leandro Karnal⁶⁴, a era progressista norte-americana de fins do século XIX até 1920 solidificou uma economia capitalista de monopólio industrial, baseada em políticas estatais favoráveis, abundância de matéria prima e mão de obra barata, que permitiram aos Estados Unidos tornar-se a maior nação industrial das primeiras décadas dos anos de 1900. Na virada do século XIX para o século XX os Estados Unidos receberam um massivo contingente populacional imigrante da Europa de aproximadamente 25 milhões de pessoas, grande parte fugitivos da perseguição religiosa e política, pobreza e modernização agrícola na Europa. Extensa maioria destes imigrantes era pertencente a grupos étnicos que, também nos Estados Unidos, sofreram perseguições e ameaças. A migração da população negra do Sul para o Norte do país também acontece neste período, endossando assim a onda de trabalhadores que buscavam emprego na crescente economia industrial urbana do começo do século XX.

Este ambiente de mudanças na configuração social (aumento de grupos sociais e populações migrantes) gerava um momento de instabilidade social e perseguições. Por exemplo, segundo Batty Deberg⁶⁵ (*apud* BELLOTTI, Karina Kosicki. 2008), ainda no século XIX um movimento liderado em boa parte por mulheres conseguiu unificar a opinião nacional em torno das questões morais a favor da família (e contrários ao alcoolismo e aos jogos, por exemplo) quando não havia lideranças políticas de unidade federativa para fazê-lo. Para

⁶⁴ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos...** *Op cit.* p, 176.

⁶⁵ DEBERG, Betty. *Ungodly women – Gender and the first wave of American fundamentalism.* Georgia: Mercener University Press, 2000. *apud* BELLOTTI, Karina Kosicki. **A batalha pelo ar: a construção do fundamentalismo cristão norte-americano e a reconstrução dos “valores familiares” pela mídia (1920-1970).** Mandrágora, No 14, 2008.

Karina Kosicki Bellotti, estas questões morais sobre a família permaneceram no século XX, e os *family values* da sociedade norte-americana construíram-se pautados na preservação de papéis tradicionais de gênero e na instituição familiar de modelo heterossexual e nuclear de influência e moral religiosa⁶⁶. Também Leandro Karnal aponta que estes valores religiosos protestantes, herança da colonização europeia, influenciaram não só nos valores da instituição familiar, como também no forte sentimento nacionalista da sociedade norte-americana⁶⁷.

Além de acirrar racismos, os anos de 1920 evidenciaram desigualdades e misérias do *american way of life*, e não faltaram críticos contemporâneos ao momento para apontar como o crescimento econômico foi bom somente para os grandes empresários e banqueiros. Segundo Karnal⁶⁸, numerosas correntes intelectuais, sindicais, políticas e culturais se fortalecem no período, e a vivência urbana propiciada pelo grande êxodo do interior do país também propiciou um ambiente que traços da cultura americana reconhecidos mundialmente, como o *jazz* e o *blues*, pudessem surgir.

Na esfera política global, a entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial ao lado da Entente em 1917 foi defendida pela presidência do país (o presidente no período era Woodrow Wilson) como uma guerra pela “democracia e liberdade”, duas ideologias de fundação norte-americana cunhadas na Declaração de Independência de 1776. O campo político interno do período apresentava divergências, já que o Partido Socialista da América (SPA) congregava grande número de sindicalistas e intelectuais, além de ser um instrumento de defesa dos trabalhadores das indústrias contra as longas jornadas de trabalho, sendo, por exemplo, a favor de políticas trabalhistas como o seguro desemprego e o salário mínimo. A luta das mulheres também se apresentava dentro do SPA, sendo o partido, segundo Karnal, que mais lutou contra opressão das mulher e o direito feminino ao voto⁶⁹.

Para Eric Hobsbawm⁷⁰, no final da Primeira Guerra Mundial em 1918 os Estados Unidos e o mundo se encontravam em um colapso total de modelo econômico. Mesmo com a união norte-americana e a propaganda de entrada na guerra pela “democracia econômica” e a “liberdade”, era frágil e não unanime o ideal nacionalista e patriótico forjado nos Estados Unidos. A população e a economia da Europa estavam esfaceladas, além do que, a Revolução Bolchevique era uma nova e recém-criada ameaça ao liberalismo e aos Estados capitalistas.

⁶⁶ BELLOTTI, Karina Kosicki. **A batalha pelo ar: a construção do fundamentalismo cristão norte-americano e a reconstrução dos “valores familiares” pela mídia (1920-1970)**. Mandrágora, No 14, 2008, p. 71.

⁶⁷ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos...** *Op cit.* p. 117.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 184-185.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 186-193.

⁷⁰ HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914 – 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ª edição. p. 398.

Internamente, os Estados Unidos viviam um período em que tensões sociais foram acirradas, e o final dos anos de 1910 viu o ápice de ataques racistas e aos direitos civis dos negros. É com este panorama que Karnal⁷¹ análise que os Estados Unidos entram na década de 1920 com a promessa de uma Nova Era, porém com a realidade de uma desilusão geral, causada por problemas econômicos e conflitos sociais e raciais internos, além da lembrança dos horrores de uma guerra mundial em dimensões e perdas humanas sem precedentes na história mundial.

Mais recentemente as leituras historiográficas do período entre guerras nos Estados Unidos apontam para novas perspectivas na análise. Segundo Alan Brinkley⁷², muitos historiadores ao revisar análises da década de 1920 apontaram novas questões sobre as turbulências dos anos de 1930 no campo cultural, interligadas às questões do campo econômico. Como exemplo disto, Brinkley aponta que o ressurgimento da *Klu Klux Klan*⁷³ nos anos de 1920 com milhares de membros e o crescimento do fundamentalismo se dão com demandas de políticas que não apelam somente para a classe média da população, mas também para aqueles cidadãos e grupos sociais perturbados e nostálgicos, que expressam ansiedades de um período de crise pela adoção de simbolismos e status políticos de um passado, uma “*golden age*” americana.

É inegável, é claro, que a situação da economia americana nos anos de 1920 era a mais saudável em um panorama global. Os problemas econômicos e os conflitos sociais afetavam o “grosso” da população: os trabalhadores das grandes indústrias permaneciam reféns do sistema trabalhista, e a riqueza produzida por eles ficava somente na mão dos grandes industriais e banqueiros. A nostalgia prometida pelo “*the progressive 1920’s*”⁷⁴ e seu aparente crescimento econômico sofreu um fortíssimo golpe em 1929. Com isto o Estado americano teve de se reconfigurar mudando sua atuação, abandonando seu posicionamento não intervencionista liberal.

A maior crise econômica da história dos Estados Unidos se desdobrou durante toda a década de 1930. O colapso financeiro do país em outubro de 1929 colocou um fim nas certezas econômicas e sociais liberais anteriores a Primeira Guerra Mundial, desejadas durante a década de 1920⁷⁵. Para Alan Brinkley, a administração do democrata Franklin Delano Roosevelt na presidência dos Estados Unidos do período Entre Guerras é tão central na análise de muitos pesquisadores que o termo *New Deal* não representa apenas um conjunto

⁷¹ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos...** *Op cit.* p. 195.

⁷² BRINKLEY, Alan. **Prosperity, Depression, and War, 1920-1935**, pp. 133-158. In: FONER, Eric. *The New American History*. Philadelphia: Temple University Press, 1997, p. 125.

⁷³ *Ibidem*, p. 124.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 197.

de políticas e instituições para salvaguardar a democracia e salvar a economia do Estado, é a política e o pensamento político da era como um todo.

O desemprego e a miséria social em massa tornam-se as principais características da história norte americana dos anos de 1930. Com um panorama de crise, a política do Estado norte americano voltou-se para uma configuração reformista, e um programa de intervenção estatal foi o projeto político do período da Grande Depressão. Segundo Leandro Karnal, durante a Crise a vida social e econômica das famílias nos Estados Unidos sofreu mudanças que provocaram tensões na vida familiar, e houve um aumento de casos de homens que abandonaram suas famílias por causa da falta de emprego. As taxas de fecundidade e casamento também diminuíram, a primeira vez que isto acontecia desde o início do século XIX⁷⁶.

Antes de pormenorizar as reformas pretendidas pelo *New Deal* é importante apresentar o contexto do período. Primeiramente em uma análise social, as consequências da Crise de 1929 para a sociedade americana foram devastadoras. Até 1932, mais de 15 milhões de americanos, (aproximadamente 25% da população economicamente ativa) ficou desempregada; até o mesmo período, 5 mil bancos haviam falido e a produção industrial caiu 46%; o produto interno bruto (PIB) diminuiu em um terço⁷⁷. Durante toda a década de 1930 a taxa de desemprego foi de aproximados 20%. Com a interligação da economia mundial, em fins de 1932 toda a produção industrial do mundo havia diminuído em mais de 33%. Para Hobsbawn, o determinante para entender as Décadas de Crise é compreender que o período foi drástico no plano econômico não somente porque o capitalismo não funcionava tão bem quanto na Era de Ouro, mas porque “suas operações haviam se tornado incontrolláveis. Ninguém sabia o que fazer em relação aos caprichos da economia mundial, nem possuía instrumentos para administrá-la.”⁷⁸

A análise de Alan Brinkley⁷⁹ para as causas da crise apontam que a economia norte-americana era pouco diversificada, e muito do crescimento econômico dependia da construção civil e da indústria. Quando estas apresentaram queda nas vendas, o restante da economia não conseguiu compensar. A distribuição de renda desigual também não fomentava o mercado interno, e a quitação do grande número de empréstimos feitos pelos bancos aos fazendeiros dependia dos revezes climáticos no campo que, nos anos de 1930, foram catastróficos. Neste panorama, a situação da sociedade norte-americana era de pobreza da

⁷⁶ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos...** *Op cit.* p. 208.

⁷⁷ *Idem*, p. 205.

⁷⁸ HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos...** *Op cit.* p. 398.

⁷⁹ BRINKLEY, Alan. **Prosperity, Depression, and War...** *Op cit.*

população urbana, e em alguns casos de miséria como o enfrentado por populações rurais que, além do revés econômico, sofreram com a seca que devastou os campos nos anos de 1930.

A sociedade e as famílias norte-americanas sofreram tensões consideráveis com quedas nas taxas de fecundidade e casamento. Fundamental salientar é que a experiência da Crise foi diferente mesmo entre os que mais sofriam. Os negros sentiram isto de uma forma mais forte, com uma aberta hostilidade racial⁸⁰ que levou a expulsão de terras e a perda de seus empregos para homens brancos. A classe média deixou de poder arcar com trabalhadores domésticos e as mulheres negras sofreram este revés. Além disto, grupos de imigrantes da área rural, negros e brancos, foram alvos de preconceitos e estigmas sociais que os segregaram, como veremos com mais atenção adiante.

Com estas demandas, o plano político do *New Deal* foi lançado em 1933 e 1934, e se caracterizava como um pacote de medidas reformistas para promover a recuperação industrial e agrícola, além de regular o sistema financeiro e reconfigurar a assistência social norte-americana. Como proposta de reforma, o principal órgão público deste projeto político foi o *National Recovery Administration (NRA)*, que tinha por meta controlar a economia, fomentar programas de planejamento regional e reformular a assistência social⁸¹.

As melhoras na economia e na sociedade foram ineficientes, a economia não se desenvolveu e no plano político, a esquerda passou a propor um projeto mais radical de redistribuição da riqueza. Nesta conjuntura, um segundo projeto de *New Deal* é lançado em 1935 com uma proposta bem mais emergencial, como por exemplo, a criação de impostos sobre grandes fortunas privadas, um amplo programa de assistência social e um incentivo a sindicalização dos trabalhadores e à previdência social. Este segundo projeto do *New Deal* foi respaldado, segundo Karnal, por uma propaganda política que apelava para a justiça social, além do que, Roosevelt se esforçou em formar alianças com sindicatos, imigrantes, intelectuais e políticos regionais que permitiram que este programa político durasse duas gerações⁸². Todavia, como frisa Brinkley⁸³, uma historiografia mais recente concorda que por mais reformista e flexível que tenha sido o *New Deal* em comparação com a política anterior, foi um projeto bem conservador em alguns pontos e não recuperou a economia norte-americana – isto quem fez foi a Segunda Guerra Mundial – mas deu algum tipo de segurança econômica para a população.

⁸⁰ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos...** *Op cit.* p. 208.

⁸¹ *Ibidem*, p. 209.

⁸² *Ibidem*, pp. 209-211.

⁸³ BRINKLEY, Alan. **Prosperity, Depression, and War...** *Op cit.* p. 150.

2.2 A CRISE NAS PLANÍCIES DO SUL: A *DUST BOWL*.

As Décadas de Crise da economia dos Estados Unidos tiveram uma contingência ainda mais cruel fora dos grandes centros urbanos, mais precisamente nas planícies do sul. Na década de 1930 os Estados Unidos sofreram a maior seca registrada até então, considerada um dos maiores desastres ambientais da história do país. As tempestades de areia que vem a ocorrer neste período ficaram conhecidas como as *Dust Bowl*, e são determinantes para se compreender os problemas sociais que vão afetar principalmente as populações das Grandes Planícies⁸⁴. Para o governo dos Estados Unidos, a *Dust Bowl* agrava a crise econômica na medida em que as produções agrícolas despencam e as populações afetadas pela seca tornam-se grandes contingentes imigratórios, agricultores de pequeno porte em sua extensa maioria, refugiando por todo o país.

Segundo Donald Worster⁸⁵, os agricultores demoram a sentir as consequências da Crise de 1929 em seu estilo de vida, pois eram acostumados a ter seu estoque independente de alimento e, para os agricultores de menor porte que eram os mais comuns, mantinham-se distantes das variações econômicas causadas pelas indústrias nos grandes centros urbanos. Os efeitos da Crise de 1929 são mais sentidos quando os bancos começam a falir e os empréstimos param de ser efetuados por volta de 1932, infelizmente no mesmo período em que as ondas de calor e seca começam a ocorrer. Para Worster, a Grande Depressão e a *Dust Bowl* são os dois grandes traumas do século XX norte-americano. São simultâneas e se somam como determinantes nos processos migratórios subsequentes, sendo estes os dois eventos virão a revelar fraquezas na tradição cultural norte-americana – uma em termos ambientais e outra, econômicos – e a fomentar situações críticas que servirão de razão e oportunidade para reformas econômicas e sociais, além de manifestações culturais contemporâneas às crises.

As consequências sociais desta mudança climática são diversas. Nas fazendas de cultivo – predominantemente de pequena produção, familiares– as tempestades de areia deixavam o solo despojado de umidade e corrosivo, e o ar tão cheio de nuvens de poeira que podia encobrir o sol por vários dias. Os efeitos na a produção agrícola, extremos: qualquer tipo de lavoura se perdia e o solo ficava incapacitado de receber um novo plantio por meses. Assim, a *Dust Bowl* piorou os já comuns problemas econômicos destes agricultores,

⁸⁴ A distribuição física das Grandes Planícies dos EUA compreende os seguintes estados: Novo México, Texas, Oklahoma, Colorado, Kansas, Nebraska, Wyoming, Montana, Dakota do Sul e Dakota do Norte.

⁸⁵ WORSTER, Donald. **Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930's**. Oxford University Press Inc, 1980, p. 10.

perpetuando um endividamento com os bancos e credores que não podiam ser honrados por conta das perdas na lavoura. Nem mesmo suas necessidades básicas como alimentação, saúde e vestimenta podiam ser supridas, e as perdas das fazendas para os bancos e um mar de migrantes surgem neste contexto.

A Grande Depressão no campo, entretanto, não começou com a Crise de 1929, ela foi agravada por esta. O período de declínio nos preços dos produtos agrícolas começou com o fim da Primeira Guerra Mundial. Um exemplo disto é algodão, que durante a guerra foi um dos produtos agrícolas mais comercializados: no período do conflito custava 35 centavos por libra, e em 1920 era comprado por 16 centavos a libra. A década de 1920, *golden age* americana, foi o período em que a renda *per capita* agrícola foi um terço da média nacional⁸⁶. A pobreza rural foi se espalhando durante os anos de 1920, e tornou-se viral com as *Dust Bowl*.

Sobre as variações climáticas, Worster⁸⁷ discute que a seca é uma característica da região das planícies dos Estados Unidos, ocorrendo de uma forma extrema a cada vinte anos, e moderada a cada quatro ou cinco anos. A seca mais extrema dos *dirty thirties*⁸⁸ se iniciou em 1931. Até o ano de 1936 há uma estimativa de que aproximadamente 4500 pessoas morreram por excesso de calor em todo o país. No mesmo ano, as perdas dos fazendeiros tinham alcançado \$25 milhões de dólares por dia. Este período de seca extrema se estendeu até o ano de 1941, quando as chuvas voltaram a ocorrer com uma constância maior.

A história dos *dirty thirties* nas planícies dos Estados Unidos é assim a história não apenas da seca e da falta de água, mas a história das tempestades de poeira. O estudo do *Indiana Farm Security Administration*⁸⁹ aponta que estas tempestades de levantaram somente em 1935 em torno de 850 milhões de toneladas de solo superficial, de aproximadamente 4.340.000 acres⁹⁰.

A severidade destas tempestades de areia tem uma explicação na história da agricultura cultivada naquela região, não sendo somente processos ambientais que explicam este fenômeno⁹¹. Ventos fortes e longos períodos de seca são aspectos do clima da região e a causa da perda da vegetação nativa, uma barreira natural contra os fortes ventos. Porém, se o manejo do solo e o tipo de agricultura produzida até então fosse menos extensivo e existisse

⁸⁶ **FSA Photographers: Farm Security Administration Photographs in Indiana – A Study Guide.** Indiana Farm Security Administration Photographs Digital Collection, 2013.

⁸⁷ WORSTER, Donald. **Dust Bowl...** *Op cit.* p. 12.

⁸⁸ “Os sujos anos trinta”, como Donald Worsters chama a década de 1930.

⁸⁹ JOHSON, Vance. 1947. **Heaven’s Tableland: The Dust Bowl Story.** New York: Farrar, Straus. Pp 194-195.

⁹⁰ Um hectare (10.000 m²) equivale a aproximadamente 2,4710439 acres.

⁹¹ WORSTER, Donald. **Dust Bowl...** *Op cit.* p. 13.

um cuidado anti-erosivo da terra, a década de 1930 não teria passado pela seca e pelos ventos com um histórico de tempestade e destruição.

Para Donald Worster⁹², a causa das tempestades de areia – assim como da Crise Econômica no setor industrial – é o modelo capitalista. O caráter comercial da agricultura que foi estabelecido durante fins do século XIX e início do XX e extensamente alimentado durante os anos de 1920 para a produção agrícola (de algodão principalmente) destinada à Primeira Guerra Mundial fez com que os agricultores abusassem da terra. O sistema de produção capitalista em larga escala, com a proposta de rendimentos altíssimos em curto prazo fez com que um projeto de agricultura extensivo causasse fragilidade no ecossistema das planícies⁹³. A característica geral das fazendas da região é a de que eram familiares, e pequenos cultivos são mais intensos e propensos a uma menor utilização de medidas de conservação do solo⁹⁴. Além disto, pesquisadores defendem que pequenas fazendas não tinham como investir em políticas anti-erosivas e uma barreira de árvores contra o vento, pois como se tratavam de poucos hectares de terra e fazendeiros pobres, todo o solo deveria ser utilizado para a agricultura⁹⁵.

Os efeitos da *Dust Bowl* são assim relacionados com o tipo de cultivo e região do plantio, com a história da sociedade da região. Este caráter mais pobre da região explica o maior o desgaste do solo: a especificidade da produção de subsistência das fazendas e seu pequeno tamanho não permitia que um rodízio de terras ou um plantio menos extensivo fosse executado, famílias inteiras dependiam da produção para subsistência e dos excedentes desta para ter um mínimo de produtos de mercado.

Os danos causados pela erosão eólica que foi a *Dust Bowl* incluíam, além da destruição das terras cultiváveis, danos à pecuária, a bens de consumo e de mercadoria e problemas de saúde associados com a inalação de pó. De acordo com Hansen⁹⁶, Kansas, Novo México, Oklahoma e Texas tiveram relatos de doenças ligadas a inflamações pulmonares, como asma, gripe, pneumonia, e também infecções oculares.

⁹² WORSTER, Donald. **Dust Bowl...** *Op cit.* p. 13.

⁹³ HANSEN, Zeynep K. LIVBECAP, Gary D. **Small Farms, Externalities, and the Dust Bowl of the 1930s.** *Journal of Political Economy*, June 2004, p. 3.

⁹⁴ HORNBECK, Richard. **The Enduring Impact of The American Dust Bowl: Short- and Long-Run Adjustments to Environmental Catastrophe.** *The American Economic Review*, Vol. 102 No. 4, June 2012, p. 10.

⁹⁵ HANSEN, Zeynep K. LIVBECAP, Gary D. **Small Farms, Externalities, and the Dust Bowl...** *Op cit.* p. 4.

⁹⁶ *Idem.*

2.3 AS PRODUÇÕES IMAGÉTICAS DA DÉCADA DE 1930 SOBRE A CRISE NO CAMPO

Durante a Grande Depressão a pobreza estava presente tanto no campo quanto nas cidades nos Estados Unidos. As fotografias das filas de desempregados esperando para tomar sopa nos abrigos se repetiam diariamente em todos os centros urbanos e estampavam os jornais da época. A pobreza urbana é algo corrente para a maioria da população, mesmo fora dos tempos de crise. A pobreza no campo, entretanto, por vezes se confunde com o bucólico⁹⁷. Segundo o *Indiana Farm Security Administration*⁹⁸, historicamente, a pobreza rural era um assunto privado, e até antes da década de 1930 não existia um programa do governo de bem estar social da população rural, mesmo com os agricultores correspondendo a 30% da mão de obra do país. Os *dirthy thirties* criaram um contexto tão ímpar na sociedade que medidas estatais foram tomadas para se pensar na gerência e na reconstrução das sociedades campestres. Um exemplo disto é o *Resettlement Administration* (RA), organismo do governo norte americano criado em 30 de abril de 1935 dentro do pacote de medidas do *New Deal* e ligado ao Departamento de Agricultura dos Estados Unidos, que tinha o encargo de estudar e buscar soluções para os problemas que afetavam as populações rurais.

Outros organismos e departamentos do governo do presidente Roosevelt já existiam para gerir esta parte da crise, como o *Agricultural Adjustment Administration* e o *Federal Emergency Relief Administration*. O *Resettlement Administration* iniciou seus trabalhos em 1935 com 12 empregados, e, no final do projeto em 1942, já com o nome de *Farm Security Administration*, contava com 16.386 empregados⁹⁹. Uma característica da RA é que a agência se propunha a reassentar os agricultores que sofreram com a seca e a *Dust Bowl* para áreas mais produtivas, enquanto o governo implementava programas de conservação e reflorestamento das áreas agora improdutivas. Além disto, o *Resettlement Administration* também tinha uma proposta de fornecer empréstimos a baixos custos para os agricultores para que eles pudessem reconstruir sua vida nas novas terras em que eles iriam morar¹⁰⁰. Em uma escala mais emergencial, também eram construídas assentamentos para as famílias de agricultores que vagavam pelo país após os desastres ambientais.

⁹⁷ **FSA Photographers: Farm Security Administration Photographs in Indiana – A Study Guide.** Indiana Farm Security Administration Photographs Digital Collection, 2013.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Para saber mais, ver site da Biblioteca do Congresso Norte Americano, disponível em <<http://digital.library.okstate.edu/encyclopedia/entries/r/re032.html>>. Acesso em 20 de março de 2014.

¹⁰⁰ Para saber mais, ver site do Ohio Historical Central, disponível em <http://www.ohiohistorycentral.org/w/Resettlement_Administration?rec=976>. Acesso em 20 de março de 2014.

No estado de Oklahoma, por exemplo, o *Resettlement Administration* ajudava os arrendatários a adquirir novas fazendas com um financiamento a longo prazo e mais acessível. Estimasse que até o fim de 1935 mais de treze mil famílias de Oklahoma tenham se beneficiado e US\$ 1,1 milhões de dólares tenham sido investidos para o desenvolvimento da região¹⁰¹.

Rexford Tugweel - um economista especializado em agricultura da Universidade de Columbia e um dos pensadores chamados para projetar o *New Deal* - foi escolhido por Roosevelt para chefiar a RA em 1935. A Divisão de Informação da RA foi criada no mesmo ano e sediada em Washington, DC, e Roy Stryker - um ex-aluno de Tugweel da Universidade de Columbia, escolhido para chefiar esta divisão¹⁰². Roy Stryker guiou os esforços de três agências especiais do governo para períodos de crise, respectivamente *Resettlement Administration* (1935-1937), o *Farm Security Administration* (1937-1942), e a agência derivada desta última para gerir a Segunda Guerra Mundial, o *Office of War Information* (1942-1944).

O *Resettlement Administration* continuou operando até julho de 1937 quando foi substituído por outra agência do governo federal chamada *Farm Security Administration* (FSA). O FSA deu continuidade aos projetos do *Resettlement Administration* com o intuito de continuar reassentando as famílias que tinham ficado sem terra. Entretanto, do projeto inicial de reassentar 450 mil famílias, somente 10 a 12 mil foram reassentadas¹⁰³. O FSA tinha diversas divisões dentro de seu departamento, além de escritórios locais de atuação. A Divisão de Informação¹⁰⁴ teve extensa atuação, principalmente o *Documentary Film Section* e o *Historical Section*, que falaremos mais adiante¹⁰⁵.

A *Historical Section* é uma das seções mais estudadas do FSA, pois sua produção visual e histórica dos anos de 1930 e 1940 é referência sobre análise daquela sociedade. Fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shahn, Russell Lee e Arthur Rothstein são alguns dos nomes destas fotografias. Na *Documentary Film Section* o nome mais lembrado é Pare Lorentz, que em 1935 foi convidado por Rexford Tugweel para idealizar e

¹⁰¹ Informações disponíveis no site do Ohio Historical Central, disponível em <http://www.ohiohistorycentral.org/w/Resettlement_Administration?rec=976>. Acesso em 20 de março de 2014.

¹⁰² **FSA Photographers: Farm Security Administration Photographs in Indiana – A Study Guide.** Indiana Farm Security Administration Photographs Digital Collection, 2013, p. 8.

¹⁰³ *Idem*, p. 5.

¹⁰⁴ A Divisão de Informação da FSA contava com cinco subsectores: *Historical, Radio, Documentary Filme, Special Publications e Editorial*

¹⁰⁵ **FSA Photographers...** *Op cit.* p. 7.

gravar filmes documentais sobre a contingência da *Dust Bowl* com um cunho social que servisse como material de auxílio para a RA pensar a crise¹⁰⁶.

A *Library of Congress*¹⁰⁷, instituição do governo norte americano, disponibiliza em seu catálogo virtual um vasto material destas fotografias, também em negativo, que permite o conhecimento, o estudo e a análise destes trabalhos. A importância da produção imagética da FSA é única na história da fotografia, de duas formas. A primeira por ser o maior projeto fotográfico coletivo de uma instituição governamental dos Estados Unidos para fazer um tipo de “enciclopédia visual América”, e a outra, por ser uma tentativa sistemática de fazer um inventário de uma situação, fomentando medidas da FSA de auxílio aos necessitados¹⁰⁸.

Os fotógrafos do FSA formaram um extenso registro pictórico da vida americana rural no período entre 1935 e 1944 (quando a FSA já tinha se transformado em agência de guerra). Estimasse que somente durante o verão de 1938 os laboratórios da FSA tenham processado 7 mil fotos; o catálogo disponível no *Library of Congress* conta com certa de 175 mil negativos em preto-e-branco e com aproximadamente 1.600 fotografias coloridas¹⁰⁹. O número total de registros fotográficos produzidos pela equipe da FSA durante a Grande Depressão passa dos 250 mil, entre negativos e fotografias impressas¹¹⁰.

Estas fotografias e os filmes, além dos filmes produzidos em *Hollywood* no período, são o meio pelo qual podemos visualizar a Grande Depressão. As fotografias de Dorothea Lange, Walker Evans e os outros membros do grupo da FSA construíram nossa visão do período: uma mãe migrante e seus filhos pequenos, as tempestades de areia cobrindo o céu de cidades inteiras, fazendeiros e seus filhos caminhando em meio ao campo devastado e inúmeras menções a estrada, a nova casa destes que perderam tudo para as *Dust Bowl*¹¹¹.

Durante a década de 1920, aproximadamente seis milhões de pessoas da área rural já faziam parte de uma onda migratória de fazendas para grandes cidades e regiões menos afetadas pela crise econômica, até este momento consequência da desvalorização dos produtos no pós-Primeira Guerra. De acordo com Donald Worster¹¹², a grande maioria destes

¹⁰⁶ Informações disponíveis no site da Organização Pare Lorentz Center, disponível em <<http://www.parelorentzcenter.org/who-was-pare-lorentz/>>. Acesso em 19 de março de 2014.

¹⁰⁷ Para saber mais, ver o acervo da Biblioteca do Congresso Norte Americano, disponível em <<http://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/>>. Acesso em 20 de março de 2014.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ Para saber mais, ver o acervo da Biblioteca do Congresso Norte Americano, disponível em <<http://www.loc.gov/rr/program/journey/fsa.html>>. Acesso em 20 de março de 2014.

¹¹⁰ Informações disponíveis no site da mostra *The Bitter Years (1935-1941): Rural America Seen by the Protographers of the Farm Security Administration*, disponível em <<http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years>>. Acesso em 22 de março de 2014.

¹¹¹ Ver anexo 1.

¹¹² WORSTER, Donald. *Dust Bowl... Op cit.* p.47.

migrantes era composta por uma população jovem ou negra. Em 1932, antes da primeira grande *Dust Bowl* de 1934, há um indício de uma reversão neste fluxo migratório fazenda-centro urbano e em 1935, um ano após a primeira tempestade de areia, o número de indivíduos vivendo em fazendas é de aproximadamente 33 milhões, a maior taxa registrada até então¹¹³. Assim, durante as grandes tempestades de areia da década de 1930, as regiões agrícolas e de fazendas familiares tinham o maior índice populacional do século XX até aquele momento.

Robert McLeman¹¹⁴ faz um estudo mais atento sobre este êxodo rural no estado de Oklahoma. Para ele, esta população rural respondeu às adversidades climáticas e tem um histórico de migração entre regiões, mesmo dentro do estado, dependentes do momento econômico que viviam. Mesmo com essa característica, os anos de 1930 tem o maior índice de migração da região das Grandes Planícies, com uma estimativa de que 300 mil pessoas tenham migrado de lá para a Califórnia entre 1935 e 1941. Grande parte das fazendas da Califórnia era de cultivo de frutas, como pêsegos, uvas, e de algodão, e os trabalhadores eram necessários sazonalmente, para a colheita e plantio do cultivo. A Califórnia, segundo McLeman, era o destino mais comum neste período porque era a região agrícola dos Estados Unidos que menos tinha sofrido com as variações climáticas de 1930, e por esta razão, o lugar que mais tinha possibilidade de emprego para estas famílias de agricultores.

Outra razão para esse direcionamento dos migrantes para a Califórnia é o de que, mesmo antes das *Dust Bowl* se iniciarem, algumas famílias de Oklahoma já tinham se mudado para a Califórnia em busca de melhoras econômicas. Com isso, existia um elo entre famílias de Oklahoma com as famílias da Califórnia, que possibilitava uma troca de informações sobre a situação de vida na Califórnia e as oportunidades de emprego. Um dos grandes problemas dessa onda migratória é que a partir de certo momento, as possibilidades de emprego passaram a ser muito menores do que a quantidade de trabalhadores, o que gerava problemas e uma situação de pobreza tão grande quanto àquela que era vivida em Oklahoma e nos outros estados da Grande Planície. Os assentamentos e fazendas-modelo da *FSA* passaram a asilar estas famílias que, muitas vezes ainda na estrada, recebiam informações e advertências de que não existiam mais vagas de emprego disponíveis.

¹¹³ WORSTER, Donald. **Dust Bowl...** *Op cit.* pp. 47-48.

¹¹⁴ McLEMAN, Robert. **Migration Out of 1930s - Rural Eastern Oklahoma.** Insights for Climate Change Research. Great Plains Quarterly, Winter, 2006, p. 27.

3. ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA POBREZA E DA INSTUIÇÃO FAMILIAR EM AS VINHAS DA IRA, DE 1940.

3.1 O filme.

Para Marc Ferro, a história do cinema nos Estados Unidos da América reflete um tipo de consciência da História do país¹¹⁵. Segundo o autor, é possível observar na análise das produções cinematográficas do país que “após a Primeira Guerra Mundial, quase não serão mais feitos [esses] filmes acusadores que ratavam da História passada; doravante, quando houver questionamento histórico, será sobre o presente”¹¹⁶.

Um exemplo desta afirmação Ferro apresenta com a análise da produção do cineasta John Ford. Para ele, o cinema de John Ford da década de 1930 é representativo de uma visão conformista da História, pois é possível observar na obra deste cineasta como são glorificadas as instituições americanas. Para Ferro¹¹⁷, “o único filme que aponta os problemas da sociedade americana é *As Vinhas da Ira*”, mas mesmo assim, o faz de maneira com que as responsabilidades sobre o drama do grupo social representado no filme sejam atribuídas às Crises, não os dirigentes americanos. Assim, para Ferro, a década de 1930 foi um período em que “os historiadores e os cineastas que criticam fundamentalmente o funcionamento da sociedade norte-americana são poucos”.

As Vinhas da Ira, em inglês *The Grapes of Wrath*, é um filme estadunidense do gênero drama, da Twentieth Century-Fox, com a produção de Daryl F Zanuck, um dos maiores produtores do cinema norte-americano do século XX. Inspirado no romance homônimo de John Steinbeck lançado em 1939, a adaptação de roteiro foi feita por Nunnally Johnson (aprovada previamente por John Steinbeck) e a direção é de John Ford. Lançado em 15 de março de 1940¹¹⁸, foi um sucesso de público, eleito como “*The Best Picture of the Year*” pela *National Board of Review* e pela *New York Film Critics*. O filme também tem dois Oscars de 1941, de melhor direção para John Ford e de melhor atriz coadjuvante para Jane Darwell, a Ma Joad¹¹⁹. *As Vinhas da Ira* não foi só um sucesso em seu lançamento, é nome constante nas

¹¹⁵ FERRO, Marc. In: **Cinema e História**. *Op cit.* p. 197.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 191.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 192-193.

¹¹⁸ Para saber mais, ver site o site IMDB <http://www.imdb.com/title/tt0032551/?ref=nm_film_dr_50> Acesso em 17 de julho de 2013.

¹¹⁹ GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's - The Grapes of Wrath**. Harvard University - Widener Library, Cambridge. IN: WYATT, David. *New Essays on The Grapes of Wrath*. pp 101-126, 1990.

listas de melhores filmes do século XX e de clássicos do cinema. No site norte-americano *IMDB (The Internet Movie Database)* o filme possui uma avaliação de 8,2 em uma escala de 1 a 10, sendo avaliado até o presente momento por cerca de 39 mil usuários¹²⁰.

Para Vivian C. Sobchack¹²¹, o que mais chamou atenção ao filme em seu lançamento foi, com certeza, seu parentesco ilustre: o filme foi inspirado no romance de maior sucesso dos últimos anos nos Estados Unidos daquele período e dirigido por John Ford. O romance *As Vinhas da Ira* de John Steinbeck, publicado em 14 de abril de 1939¹²², conta a saga da família Joad, que, como retrato de outras famílias de arrendatários que enfrentam a crise no campo da década de 1930, perde sua fazenda em Oklahoma para o banco e tem a estrada em direção à Califórnia como casa.

Daryl F Zanuck era o presidente da Twentieth Century-Fox em 1939 e comprou os direitos cinematográficos de *As Vinhas da Ira* por setenta mil dólares no mesmo ano. Zanuck também se preocupou em pagar por pesquisas para comprovar a correlação do romance com a realidade e registrar as caravanas de migrantes, um intento de construir um material de referência para o diretor John Ford¹²³.

Leslie Gossage¹²⁴, referenciando uma fala de Steinbeck na primeira vez que viu o filme e citando uma crítica da época publicada no *The New York Times*, atenta para a semelhança do filme com os documentários¹²⁵ do período que retratavam o drama causado pela Grande Depressão e pela *Dust Bowl*: famílias da crise camponesa, abarrotadas em caminhonetes, na estrada e dirigindo para o oeste em busca de emprego e melhores condições. *As Vinhas da Ira* foi sempre elogiado por seu estilo documental e comparado com outras produções do período, principalmente com o material fotográfico e fílmico produzido em nome da *Farm Security Administration*.

¹²⁰ Para saber mais, ver site o site IMDB <http://www.imdb.com/title/tt0032551/?ref=nm_film_dr_50> Acesso em 17 de julho de 2013.

¹²¹ SOBCHACK, Vivian C. **The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style**. American Quarterly, Vol. 31, No. 5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), The Johns Hopkins University Press. pp. 596-615.

¹²² "Grapes of Wrath, a classic for today?" BBC News. April 14, 2009. Retrieved August 26, 2013. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7992942.stm>

¹²³ THEVENET, Homero Alsina. **Primeros y últimos planos**. Cal y Canto, 1989. pp.142-144.

¹²⁴ GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's...** *Op cit.* p.101.

¹²⁵ Pare Lorentz é um dos cineastas mais lembrados do período sobre essa produção documental da Crise Econômica e da *Dust Bowl*. É o realizador de documentários como *The Plow That Broke the Plains* (1936), *The River* (1938) e *The Fight For Life* (1940), todos a serviço da Farm Security Administration. Cf. JACOBS, Lewis. **The Documentary Tradition - From Nanook to Woodstock**. W W Norton & Company Incorporated, 1979, pp 123-125; 189-191.

Segundo Jacques Rancière¹²⁶, para dar conta da adaptação o roteiro de Nunnally Johnson teve de amenizar discussões do romance que não podiam estar em um filme de *Hollywood* naquele momento, mas nem por isso o filme não é político. Endossando este apontamento, Stephen J. Whitfield¹²⁷ diz que as escolhas de atores como Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), John Carradine (Casy) e Charley Grapewin (Grandpa) – alguns de maior sucesso de Hollywood no período – é proposital, e Nunnally Johnson, Daryl F. Zanuck e John Ford buscavam o sucesso absoluto do filme, e assim como aponta Rancière, Whitfield defende as três figuras mais importantes da produção estavam atrás das câmeras e eram os realizadores do filme, e eles fizeram seu melhor para minimizar qualquer característica do filme que politizasse seus esforços¹²⁸.

Dentro da filmografia de John Ford o filme sofreu críticas. Segundo Gossage¹²⁹, ao invés de ser considerado por seus próprios méritos e discutido com base em seu desenvolvimento estético e coerência, *As Vinhas da Ira* foi considerado principalmente dentro do contexto de todo o corpo de trabalho de Ford, o que o deixou como um trabalho *menor* por razões que a autora aponta. Em primeira instância, o filme é desconsiderado por não ser um *western*, isto é, por ter sido feito um ponto médio na carreira de Ford (que atrai menos atenção do que seu trabalho na década de 1930 e depois de 1940) e, a principal, por ser uma adaptação. Com isto, o filme por ele mesmo e seus aspectos visuais foram muitas vezes ignorados, sendo que as análises foram feitas em comparação a demais filmes do Ford, dentro de um *corpus* de um trabalho cinematográfico. Além do mais, dentro dos temas trabalhados por Ford em seus filmes mais renomados, como por exemplo¹³⁰, o processo de formação do território americano e sua consolidação histórica, como Ford faz em *No Tempo das Diligências* (1939) e outros *westerns*, *As Vinhas da Ira* é a exceção em comparação aos temas, o que fez para Gossage, com que a forma como Ford humaniza os Joad e o sofrimento da família em face à crise seja um assunto menor, mesmo sendo uma das mais louváveis características do trabalho de Ford neste filme.

¹²⁶ RANCIÈRE, Jacques. **Os pés do herói**. *Revista Trafic, número 56: Politique(s) de John Ford, P.O.I. Éditeur, dezembro de 2005*, pp 26-32. IN: GARDNER, Ruy (org). Livro-catálogo da Mostra John Ford Banco do Brasil, 2010, pp.67-74.

¹²⁷ WHITFIELD, Stephen J. **Projecting Politics: The Grapes of Wrath**. *Revue LISA/LISA e-journal [Online]*, Vol. VII – n °1 | 2009, Online since 22 July 2009, connection on 20 June 2013. p.130

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's...** *Op cit.* pp.104-106.

¹³⁰ GARDNER, Ruy (org). Livro-catálogo da Mostra John Ford Banco do Brasil, pp 11-16. P 15.

Este realismo corajoso é um dos mais elogiados aspectos de *As Vinhas da Ira* e está atrelado à maneira conservadora como a saga da família Joad é contada¹³¹. Compreendemos que o maior tema do filme não é, como no romance, um tema político e de resistência contra o sistema político-econômico, um quase ensaio sobre os culpados pela situação de pobreza das famílias rurais. Partidos a análise do filme do entendimento que o filme em si é sobre a família Joad, e como esta família representa os valores da resistência da família americana. Para Sobchack, a adaptação do romance de Steinbeck para o cinema tem em si os reflexos de uma estrutura de valores e enfatiza os aspectos como a família e o trabalho, pois estes são os valores de seus realizadores, Ford e Zanuck¹³². Consideramos assim, assim como Sobchack o faz, que o tema do filme se trata da saga de uma família norte americana de sólidos valores e sua capacidade de continuar lutando dignamente, mesmo sofrendo diversos revezes.

Os grandes temas ou eixos dos filmes são uma discussão relativa, que depende da interpretação do analista. A consideração sobre o lugar da família na análise é feita por estudos que diferenciam as duas obras, romance e filme, assim como analisa Sobchack. Considerando que o filme foi produzido por Zanuck e dirigido por Ford, estudos que fazem uma análise sobre as influências dos realizadores tem outras considerações sobre estes temas. Jacques Rancière¹³³ aponta estas diferenças, pois segundo ele *As Vinhas da Ira* por John Ford é a história da tomada de consciência de Tom Joad sobre a situação de sua família e as injustiças do sistema entre dois *chiaroscuro*¹³⁴; já o protagonista, para Steinbeck e Zanuck, tem uma jornada da escuridão até a luz. A problematização deste estudo defende uma análise sobre a importância da família e dos valores da família norte-americana no filme e sobre a representação da pobreza e a miséria vivenciadas por eles, elencando assim como elemento fundamental da análise a família como instituição e a miséria como contingência histórica.

¹³¹ SOBCHACK, Vivian C. **The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style**. American Quarterly, Vol. 31, No. 5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), The Johns Hopkins University Press. . pp. 596-615. P 598.

¹³² *Ibidem*, pp. 596-615. P 601-602.

¹³³ RANCIÈRE, Jacques. **Os pés do herói**. Revista Trafic, número 56: Politique(s) de John Ford, P.O.I. Éditeur, dezembro de 2005, pp 26-32. IN: GARDNER, Ruy (org). Livro-catálogo da Mostra John Ford Banco do Brasil, pp 67-74, 2010. P 70-71.

¹³⁴ *Chiaroscuro* é um termo artístico italiano usado para descrever o efeito dramático do contraste de áreas de luz e sombra em uma obra de arte. Mais informações disponíveis em <<http://www.vocabulary.com/dictionary/chiaroscuro>>. Acesso em 28 de maio de 2014.

3.2 *As Vinhas da Ira* em seu contexto histórico de produção

Uma das razões para o sucesso do filme, além do já citado parentesco ilustre, tem a ver com seus temas, contemporâneos àquela época. O lançamento do romance *As Vinhas da Ira* em 1939 e o lançamento do filme em 1940 foram simultâneos aos temas tratados nas duas obras, ainda que com certa diferença neste tratamento.

Para Jean Roy¹³⁵, com certeza o filme não teria alcançado tanto reconhecimento sem o enorme sucesso que o romance fez antes dele¹³⁶. A singularidade do filme deve-se, segundo o autor ao fato de que é um filme contemporâneo ao movimento comunista do leste europeu e o período Entre Guerras, o que torna *As Vinhas da Ira* único sobre seus temas, não só por dar atenção para o lado agrário e a miséria enfrentada pelas famílias migrantes, mas também por ter mostrado – mesmo que de forma conservadora – as injustiças do *laissez faire* e de uma sociedade de classes¹³⁷.

Por essa razão, para Homero Alsina Thevenet¹³⁸, o filme é um grande paradoxo. Ao mesmo tempo em que trata de temas com o proletariado campesino e faz uma forte crítica aos bancos e a sociedade capitalista, o filme foi produzido pela Twentieth Century Fox, um dos maiores estúdios de cinema de Hollywood, e ganhou diversos prêmios e o reconhecimento de instituições como da Academia de Artes e Ciências de Hollywood. Daryl F Zanuck, Nunnally Johnson e John Ford eram também, segundo Thevenet, conservadores politicamente, o que evidencia ainda mais a singularidade deste filme e a forma como foram apresentados os temas principais do romance. É também, segundo Thevenet¹³⁹, e o que explica porque o filme nunca esteve na Lista Negra dos filmes de 1947 a 1960: mesmo apresentando o proletariado campesino e o capitalismo como um dos causadores da situação de miséria deste grupo social, em momento algum o filme faz uma defesa do comunismo; mesmo colocando os Joad como parte do sistema – e a parte que é pobre por causa deste –, o causador maior da situação que os Joad viviam é o clima, isto é, algo incontrollável.

¹³⁵ ROY, Jean. Pour **John Ford**. Editions du Cerf. 7e art, 61. France, 1976, p. 51.

¹³⁶ A recepção do filme fora dos Estados Unidos, segundo Stephen J. Whitfield (WHITFIELD, 2013, p. 122), teve uma relação com o totalitarismo na Europa. Whitfield diz que Hitler assistiu *As Vinhas da Ira* e confirmou, através da figura dos *okies*, que os (i)migrantes e a miscigenação corromperam aquela sociedade. Stalin também teria se utilizado do filme por seu potencial propagandístico, tendo sido liberado para passar nos cinemas soviéticos em 1948, como um retrato da miséria que os *okies* viviam por culpa do sistema capitalista. Entretanto, ao menos na União Soviética, o filme foi entendido de outra forma, e teve de ser proibido: ao invés de demonstrar as injustiças que o sistema capitalista causava, o filme foi entendido por seus espectadores na União Soviética como uma história de uma família dos Estados Unidos que era pobre, mas mesmo assim tinha automóvel, o que só ressaltava a condição de pobreza maior ainda que eles vivam.

¹³⁷ ROY, Jean. Pour **John Ford**. *Op cit.* p. 51.

¹³⁸ THEVENET, Homero Alsina. **Primeros y últimos planos**. Cal y Canto, 1989, pp. 139-145.

Alsina Thevenet e¹⁴⁰ Roy¹⁴¹ concordam que o recorte histórico do enredo de *As Vinhas da Ira* narra uma realidade histórica inegável e crítica ao capitalismo, mas o faz com ênfase na ação familiar, e quando individual, como nos personagens de Tom Joad e Casy, estes não têm um discurso radical sobre o capitalismo americano: são idealistas sozinhos, o que modera o enfoque social e político do filme e o distância do romance. Entendemos assim que as maiores críticas que o filme recebeu e que serviram de base para longas análises fílmicas, de adaptação e contextualização histórica, estão ancoradas justamente neste conservadorismo com que Ford trata os temas: como um cineasta que fez um filme de Zanuck dentro de Hollywood.

Assim como Sobchack diz que para se analisar este filme é necessário pensa-lo como um barômetro de seu tempo¹⁴², para Gossage¹⁴³ este conservadorismo do filme deve-se, além das escolhas políticas dos realizadores, ao ambiente em que o filme foi produzido. Os Estados Unidos e Hollywood tinham o *Production Code (Hays Code)*, um código conduta para o cinema apoiado pelos poderes institucionais que moderava sobre os temas dos filmes. Consideramos assim, como aponta Gossage, que o *Hays Code* influenciou o filme *As Vinhas da Ira* a ter um discurso que conservador que o distância do romance, pois por causa do código e, provavelmente, também por causa de suas próprias preferências políticas, “os cineastas não poderiam incluir as piadas e anedotas características do interior dos Estados Unidos que no romance muitas vezes expressam a violência inerente da propriedade patriarcal – o desejo de controlar a terra, os animais, e as mulheres”¹⁴⁴.

Com isto, para Vivian C. Sobchack¹⁴⁵, a grande carência das análises deste filme existe quanto ao *parâmetro* como ele é analisado: a crítica ao filme é sempre feita quanto sua adaptação de roteiro, do *best-seller* de Steinbeck para o filme de Ford, mas dificilmente esta crítica é feita quanto ao filme em seu estilo visual próprio e forma de expressão específica. O filme é analisado em comparação com a filmografia de John Ford e enquanto adaptação, não como produto cinematográfico, tendo sua ênfase sempre temática e crítica à adaptação literária, pouco relacionada com seu estilo visual.

¹⁴⁰ THEVENET, Homero Alsina. **Primeros y últimos planos**. *Op cit.* pp. 139-145.

¹⁴¹ ROY, Jean. **Pour John Ford**. *Op cit.* p. 51.

¹⁴² SOBCHACK, Vivian C. **The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Trough Visual Style**. *American Quarterly*, Vol. 31, No. 5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), The Johns Hopkins University Press. . pp. 596-615. P 599.

¹⁴³ GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's...** *Op cit.* p.103.

¹⁴⁴ *Idem*, tradução nossa.

¹⁴⁵ SOBCHACK, Vivian C. **The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Trough Visual Style**. *American Quarterly*, Vol. 31, No. 5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), The Johns Hopkins University Press. . pp. 596-615. P 597.

Assim, o filme *As Vinhas da Ira* deve ser analisado não só como um produto de um período específico na história dos Estados Unidos, nem apenas como adaptação de um romance, mas também como uma obra com realizadores. É uma produção artística que respondeu a lugares políticos e históricos, e que enquanto produção audiovisual, teve suas possíveis análises ligadas a sua imagética e discurso fílmico relegadas, pois trata-se de um filme que é a adaptação de um romance de extremo sucesso.

3.3 Análise da representação de miséria e família em *As Vinhas da Ira*

Estrutura Geral da Narrativa

A narrativa é construída linearmente e progressivamente, sem interferência de *voz over*. É uma narrativa comum entre filmes do cinema clássico-narrativo, e John Ford se utiliza deste modelo narrativo também em outros de seus filmes do período. Entendemos que a escolha desta narrativa clássica e linear se propõe a construir um espaço diegético para o espectador que ele acompanhe a história como uma jornada, sendo ele participe como testemunha ocular da viagem dos Joad.

3.3.1 Tom Joad e Apresentação dos elementos da narrativa

O personagem principal do filme, Tom Joad, é o primeiro que aparece. A sequência inicial tem este personagem caminhando sozinho em uma estrada, a câmera em um enquadramento de plano geral, ambientando o espectador com o campo e a estrada (IMAGEM 1). Tom Joad caminha na estrada, do fundo para frente, e em um plano aberto temos um primeiro contato com este homem que caminha, sempre em um sentido para fora do enquadramento (fundo/frente) (IMAGEM 2). Esta sequência inicial do filme preocupa-se em ambientar o clima no campo também pelo som, pois enquanto Tom Joad está distante de nós, ouvimos os sons de pássaros. Quanto mais próximo Tom está, ouvimos seus passos e seu caminhar firme. A primeira relação de Tom com outro personagem é com um caminhoneiro em uma lanchonete, o primeiro motorista que aparece no filme. Todo o filme é ligado a esta ideia de estrada e deslocamento, estrada e automóvel: Tom caminha de volta para casa nesta sequência e pega uma carona, pois diz estar muito cansado. É na cena de Tom e o caminhoneiro dentro do caminhão em movimento que Tom explica para nós de onde vem e para onde está indo, como também o momento em que nós primeiro conhecemos os Joad

como família. Quando perguntado pelo caminhoneiro se ele tem uma terra, Tom diz que sim, que seu pai é arrendatário, mas que já estão na fazenda há mais de 50 anos.

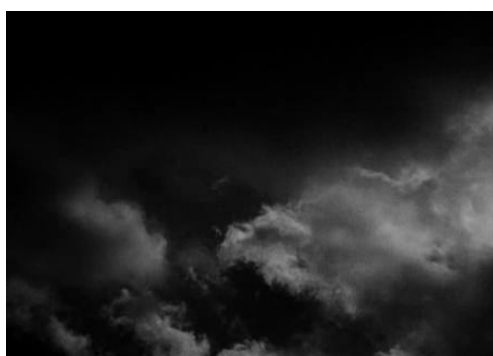


(IMAGEM 1)



(IMAGEM 2)

O filme constrói-se de forma a alçar a família como o centro das ações, e a narrativa se constrói com este propósito. A sequência seguinte é o encontro entre Tom Joad e Jim Casy, o ex-pastor. É Casy quem explica para Tom como foram os últimos anos, e este encontro entre os dois é muito significativo, pois é o primeiro momento no filme que ouvimos os ventos uivando (IMAGEM 3). A relação entre estes personagens é estreitada por esta conversa inicial, e a troca de lembranças do passado dá ao espectador a imagem de como era a vida de Tom Joad e de Casy antes: para Tom, o período anterior aos últimos quatro anos em que esteve preso; para Casy, o período em que ainda era pastor e tinha fé e respostas (IMAGEM 4).



(IMAGEM 3)



(IMAGEM 4)

É importante reiterarmos aqui que a análise desta narrativa também contempla o som. O aspecto de documentário de *As Vinhas da Ira* também contempla a sonorização das cenas, de forma com que o filme ambienta o espectador pelos fenômenos acústicos. Durante esta

primeira parte do filme em que os Joad ainda não deixaram Oklahoma, para ambientar a explicação da situação de abandono e destruição causada pelos ventos e a seca o filme utiliza-se da sonoplastia para que entendamos à situação da família e a força dos ventos. Tom Joad estava fora desta região, ele estranha o som dos ventos (IMAGEM 4). Podemos observar e ouvir os ventos e a importância que o aspecto sonoro tem nesta narrativa também na sequência em que Tom e Casy chegam à fazenda dos Joad, pois esta cena apresenta a casa abandonada e são a ventania, o pó e a escuridão que preenchem a sequência (IMAGEM 5). Dentro da casa abandonada dos Joad está Muley Graves, um ex-arrendatário que também perdeu suas terras (IMAGEM 6).

Esta sequência é uma prenúncia dos rumos da narrativa e do posicionamento político dos realizadores, pois é ela que apresenta para o espectador e para Tom e Casy a razão do abandono da fazenda: Muley conta que, assim como sua própria família, os Joad tiveram que deixar sua terra porque foram despejados e que todos vão para a Califórnia. Quando Tom Joad pergunta a eles sobre o culpado pelas famílias terem de deixar a terra, com a câmera em *close-up* (IMAGEM 7), Muley, diz *“Escute. Estes são um dos culpados, os ventos. Pelo menos começaram. A soprar assim, ano após ano. Levando a terra, levando as culturas. E agora levam a nós”*



(IMAGEM 5)



(IMAGEM 6)

(IMAGEM 7)¹⁴⁶

¹⁴⁶ 00:12:21

Considerando o contexto histórico do filme, podemos ponderar que a atenção à sonorização dos ventos em muito se relaciona com seu aspecto documental e o público para qual este filme foi pensado. Sobre isto, analisamos que *As Vinhas da Ira* tem atenção especial durante o começo do filme para recriar o ambiente das *Dust Bowl* nas Grandes Planícies, ocorrido durante a década de 1930, desconhecido da maior parte de seus espectadores. O filme conta também com recriação destes ambientes externos em estúdio (IMAGENS 4 e 5).

O aspecto documental do filme e sua narrativa devem-se, a nosso ver, à contemporaneidade do filme com os assuntos que ele retrata. É necessária a recriação destes ambientes não porque eles são de uma época remota, mas sim porque eles são de uma população dos Estados Unidos que não é a mesma que será espectadora do filme, ao menos não a extensa maioria quando seu lançamento. Quanto a esta primeira consideração pontualmente analítica não apenas sobre os elementos internos do filme, mas também quanto aos externos, salientamos ainda sobre o som no filme e a compreensão de que além de ser um elemento de ambientação do espectador à região em que se passa a história, a estética documental conjuntamente com o elemento sonoro somam-se para construir a explicação da causalidade da situação, apresentada por Muley, de perda da terra. Toda a narrativa construída por John Ford é conservadora sobre apontar os culpados pela situação destas famílias que perdem suas fazendas, sendo assim a sonoridade do filme com ventos e tempestades de areia como um dos elementos de composição da narrativa que dá meios ao espectador para interpretar a situação e os culpados dos despejos, que Tom Joad pergunta a Muley quem são (IMAGEM 6) e ele aponta os ventos como causadores, ao menos inicialmente.

Ainda quanto a esta estética documental, há neste momento um artifício de Ford para dar conta da situação para seu espectador. Por três vezes nesta sequência dentro da casa abandonada dos Joad o personagem de Muley narra um acontecimento do passado, e Ford faz uso de um recurso cinematográfico, o *flash back*, para contar esta lembrança, apresentando para o espectador como as famílias foram despejadas e dando um panorama de como estes fazendeiros já viviam de forma muito pobre, perto da miséria, mesmo antes dos despejos.

Nestas lembranças também é apresentado uma das razões pela qual as famílias estão sendo despejadas, que Muley chama de “*the cats, the caterpillar tractors*”¹⁴⁷,¹⁴⁸ (IMAGENS 8 e 9). Ou seja, além dos ventos e da seca, outra razão para o despejo das famílias e a miséria que eles sofrem é a modernização no campo, e o filme retrata este período do Entre Guerras dos Estados Unidos, de desenvolvimento e utilização de maquinário agrícola de grande porte,

¹⁴⁷ Tradução “As cats, os tratores Caterpillar”.

¹⁴⁸ 00:15:15

além do crescimento da indústria agropecuária e de monocultivo. Desta forma, tanto dentro da tela quanto fora, a tradição da forma de trabalho estava dando lugar à inovação e avanços tecnológicos. Ford faz a montagem desta sequência com sobreposição de imagens em planos curtos e rápidos, com cenas de tratores de diferentes tamanhos e de homens sem face (eles usam máscaras de gás, em uma conotação a utilização de agentes agrotóxicos) trabalhando na condução destes tratores. Tal aspecto da montagem com sobreposição rápida de imagens é o único dentro deste filme, e esta cena tem o enquadramento da câmera em *contra-plongé* em relação aos tratores e aos motoristas destas máquinas (IMAGENS 8 e 9), uma forma de demonstrar a força, a intensidade e a opressão desta modernização ocorrida no campo iniciada nos anos de 1930. Esta sequência termina com a cena da destruição da casa de Muley pelo trator que ele mencionou, e a câmera faz um movimento mostrando a família assistindo a destruição de sua casa passiva à opressão da máquina (IMAGEM 10), com os sulcos na terra e a destruição da casa dos Muley causada pelo maquinário (IMAGEM 11).



(IMAGEM 8)



(IMAGEM 9)



(IMAGEM 10)



(IMAGEM 11)

3.3.2 O *road movie* e a família Joad

A primeira aparição da personagem Ma Joad é no núcleo familiar, na fazenda do Tio John, para onde os Joad vão antes de partirem para a Califórnia. Ela está fazendo uma oração para a família no café da manhã (IMAGEM 12). Está é também a primeira vez que vemos os membros da família Joad e o panfleto com o anúncio de emprego como apanhadores de frutas na Califórnia. Mesmo tratando-se de um filme em preto e branco, diversas vezes durante a narrativa há a menção a este panfleto como “o folheto amarelo”. O *close-up* (IMAGEM 13) no panfleto é uma forma do espectador tomar conhecimento do propósito do destino da viagem da família. É durante este café da manhã que Tom Joad reencontra os seus e fica conhecendo a situação que Muley narrou em seu próprio ambiente familiar.

Temos nesta sequência os principais elementos para a análise da narrativa. Além da família (e Ma Joad em específico) e o panfleto (simbolizando a promessa de trabalho), também entra em cena um elemento determinante e que se tornará o espaço geográfico dos Joad: o caminhão (IMAGENS 14 e 15).



(IMAGEM 12)



(IMAGEM 13)



(IMAGEM 14)



(IMAGEM 15)

Como já contemplado neste estudo, entendemos que o filme *As Vinhas da Ira* é um filme pertencente ao gênero cinematográfico dos *road movies*, isto é, os filmes de estrada. Compreendemos que John Ford constrói no caminhão desta viagem uma nova casa para os Joad, pois é no caminhão que se passa a maior parte do tempo diegético do filme. O caminhão será o espaço familiar, e as relações sociais e familiares subsequentes à partida dos Joad de Oklahoma se passam dentro ou relacionadas ao caminhão e ao movimento permitido por ele. Todas as esperanças da família são depositadas neste automóvel, do qual se exigirá mais do que ele pode suportar, como diz Al, o filho do meio dos Joad, ao ver o quanto abarrotado o automóvel fica depois de eles colocarem todos os pertences encima: “*A caminhoneta vai andar chiando, mas ela vai andar.*”¹⁴⁹ (IMAGEM 15).

Maior atenção na análise do significado do automóvel para a família Joad é importante, uma vez que o compreendemos como um recurso de linguagem de Ford. O enquadramento do caminhão para mostrar a família é sempre em plano aberto, sua imagem abarrotada por pessoas e pertences (IMAGEM 15). Os efeitos sonoros e visuais, como a fumaça que emana do automóvel durante toda a viagem, fazem parte da construção narrativa da jornada, pois o caminhão é um elemento determinante e essencial para a travessia dos Estados Unidos. A análise deste elemento (o automóvel) em específico demonstra a fragilidade da relação com o homem e o trabalho, o homem e a terra, o homem e a máquina: é um elemento que capacita a leitura de incidentes e relações históricas no enredo e de crises norte-americanas da modernidade da década de 1930 e 1940.

Consideramos que a narrativa de *As Vinhas da Ira* ao representar esta mobilidade por meio do caminhão se insere e se relaciona dentro destas crises da modernidade características da primeira metade do século XX. É no caminhão e pelo caminhão que os questionamentos dos Joad vão acontecer, e é ele que leva esta família para sua viagem que é igualmente entendida aqui em conjunto com a estrada (assim como em demais *road movies*, cada um em sua especificidade), como significador de uma mobilidade não só geográfica, mas também psicológica e social, rumo à fronteiras terrestres e identitárias dos personagens, de tal forma que o contingente histórico tem lugar no enredo também por este artifício. O caminhão e a estrada são a casa dos Joad por causa da situação histórica que a região das Grandes Planícies dos Estados Unidos e a economia mundial passavam, e a família deposita em um elemento moderno e em um novo pertence (o caminhão foi comprado usado para a viagem) suas

¹⁴⁹ 00:27:34

esperanças para uma nova vida na Califórnia. É possível afirmar claramente que o filme se constrói com a atenção ao núcleo familiar e a jornada que os Joad travam.

Consideramos que através da figura de Ma Joad, John Ford estabeleceu, tal qual afirma Graham Cassano¹⁵⁰, a principal retórica cinematográfica a fim de construir sua crítica sobre trabalho e capitalismo. Nesta análise, consideramos que Ma Joad é a personagem central na compreensão do núcleo familiar e o que ele representa, pois é a ela que remontam quaisquer menções sobre família e trabalho para os seus.

A sequência que se inicia com o caminhão ficando superlotado de pertences (IMAGEM 15) é a manhã da partida dos Joad de Oklahoma. As cenas seguintes são em plano americano e *close-up*, tem Ma Joad ao lado do fogão a lenha com uma pequena caixa de pertences. Há uma carga dramática nestes enquadramentos, pois é a primeira cena sozinha de Ma Joad (IMAGENS 16 e 17). Através do olhar da câmera o espectador vai presenciar a queima das memórias desta mulher, acompanhada de uma música ao fundo, chamada *Red River Valley*. É uma canção *folk* que tem origens controversas e se apresenta em diferentes nomes, dependendo da região em que foi cantada¹⁵¹. Esta canção é um *leitmotiv*, perpassa todo o filme, sendo a trilha sonora dos créditos iniciais e finais, além de ser entoada durante o filme em mais de um momento.



(IMAGEM 16)



(IMAGEM 17)

¹⁵⁰ CASSANO, Graham. **Radical Critique and Progressive Traditionalism in John Ford's *The Grapes of Wrath***. *Critical Sociology*, 34. SAGE Publications, 2008, P 6.

¹⁵¹ A compreensão geral é de que as origens da música são da década de 1890 no Canadá, na época de uma expedição à região do Red River Valley, em Manitoba. In: BASTIN, Bruce. **Red River Blues - The blues tradition in the southeast**. Illini Books. Illinois, 1995.

3.3.3 Ma Joad

Para Warren Motley¹⁵², os estudos sobre o pensamento social por trás de *As Vinhas da Ira* tendem a dar atenção maior ao personagem de Jim Casy, e pouco se analisa sobre a significância da figura de Ma Joad como força central. A proposta do autor consiste em apresentar que, durante a história, a família Joad passa de uma configuração paternalista para uma matriarcalista. É essencial aqui frisar que Motley faz este apontamento e estudo em uma análise literária sobre *As Vinhas da Ira*, isto é, Motley observa e estuda esta mudança familiar no livro de John Steinbeck.

O presente estudo corrobora esta compreensão de Motley sobre a mudança de polo de poder dentro da família Joad, porém considerando o enredo e a narrativa fílmica. A figura de Ma Joad é determinante na construção que Ford faz sobre a família, pois é a instituição familiar o elemento social mais alçado dentro do enredo. Assim sendo, Ma Joad torna-se a figura principal com a viagem: além do deslocamento geográfico e identitário, temos no filme *As Vinhas da Ira* um deslocamento das configurações familiares e do lugar de poder dentro da família norte-americana do período representados aqui por Ma Joad e família Joad.

É nesta sequência que Ma Joad deixa o passado para traz: ela se desvencilha da configuração de sua família que vivia em Oklahoma queimando suas lembranças (IMAGEM 16). São cartas, recortes de jornal (a notícia sobre Tom ter sido condenado a 7 anos de prisão), cartões postais. O olhar da câmera dá ênfase a este momento em que Ma Joad se desapega das lembranças de sua vida em Oklahoma para poder seguir em frente com a família para a Califórnia (IMAGEM 17). É o momento de reflexão para a personagem das mudanças que se seguirão em sua vida. É longo este momento, que permite que o espectador perceba o que está acontecendo e compreenda o tamanho da mudança.

Pontuamos assim que a perda da fazenda – o espaço geográfico dos Joad – influência na própria configuração de poder dentro da família, análise que detalharemos adiante. Esta cena da queima das lembranças de Ma Joad é emblemática sobre o sentimento da perda que acompanha todo filme, decorrência da contingência histórica. Ligando este momento do filme com os *flash backs* que Muley tem sobre o despejo, entendemos que a pobreza e as dificuldades deste grupo social são de longa data. Considerando a historicidade do período de produção filme e da história dos Estados Unidos, podemos fazer uma interpretação e análise

¹⁵² MOTLEY, Warren. **From Patriarchy to Matriarchy: Ma joad's Role in The Grapes of Wrath**. Rutgers University. *American Literature*, Vol. 54, No. 3 (Oct., 1982), P 397.

do longa-metragem que compreende que a dificuldade de cultivo do solo, a seca, os baixos preços pagos e as dívidas com os donos da terra são frutos do capitalismo liberal e do cultivo extensivo exigido durante a Era Progressista dos Estados Unidos, e que tem na década de 1930 seu esgotamento com as *Dust Bowl* e a Crise Econômica. Portanto, esta necessidade da partida e do abandono das vidas que estes fazendeiros tinham em Oklahoma e a posterior miséria em que vão viver é o ápice de uma situação que é maior do que o filme conta, evidenciada quando feita a análise e historicizando a produção e os produtores.

Além de Ma Joad queimar suas lembranças, e, metaforicamente, a configuração familiar dos Joad em Oklahoma, esta sequência apresenta a mudança do papel da mãe na família pela ação de Ma Joad de retirar da caixa um par de brincos e, ao ver seu reflexo com eles em um espelho sujo, entristecer-se e guardá-los (IMAGEM 18).



(IMAGEM 18)

Esta cena em *close-up* é significativa porque além de Ma Joad queimar as recordações de sua família, ela se abnega de seu passado, pois ao olhar o reflexo antes sorridente, ela se entristece com ele como se visse uma lembrança e guarda os brincos. Ela assume que, de ali para frente, ela é a força de coesão que os manterá unidos, sendo os brincos neste enredo uma remissão a outrora, ligado a memória da vida dos Joad que já passou e que não tem espaço neste novo momento.

3.3.4 A partida de Oklahoma

Sobre espaço e pertencimento, a sequência da partida dos Joad de Oklahoma também tem um significado pungente com o personagem de Grandpa, o avô da família. Ele é um ancião, anteriormente animado para a mudança. No momento da partida ele diz que não quer partir: diz que lá é sua terra, o lugar ao qual ele pertence e no qual quer morrer.



(IMAGEM 19)



(IMAGEM 20)



(IMAGEM 21)



(IMAGEM 22)

Os Joad tem que colocar calmante em seu café para que com o avô desmaiado eles partam. (IMAGENS 19 e 20). Grandpa representa a dificuldade da partida não apenas no âmbito prático, como arrumar os pertences e conseguir dinheiro: ele representa a dificuldade que é deixar de pertencer a um lugar, um espaço geográfico e social, e passar a pertencer a uma esperança; deixar de habitar uma casa, que fica abandonada com a partida da família (IMAGEM 21) e passar a habitar um caminhão e uma estrada.

O olhar da câmera sobre a partida dos Joad e a casa abandonada é sobre abandono. Ford constrói esta cena com a utilização do som e aparência da ventania e do pó, da porta e janelas batendo agora que a família partiu (IMAGEM 21). Em plano aberto vemos os Joad seguirem para a Califórnia (IMAGEM 22), acompanhamos os primeiros momentos da família dentro do caminhão, olhando pela última vez a terra em que nasceram (IMAGEM 23), com o caminhão abarrotado e sendo sua nova casa e, ao som de *Red River Valley*, pegar a Rota 66 com sentido a Califórnia. (IMAGENS 24 e 25).



(IMAGEM 23)



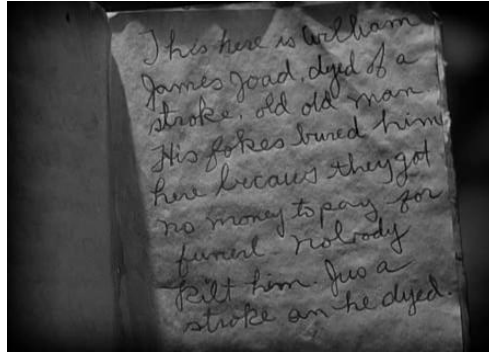
(IMAGEM 24)



(IMAGEM 25)

3.3.5 As mortes como consequências da viagem para a família.

Depois da partida dos Joad da Califórnia, as transformações na família continuam. Na estrada, o aspecto mais evidente sobre esta viagem e o deslocamento é a forma como a situação de miséria da família vai se tornando evidente. Por miséria, compreendemos o estado de penúria e de extrema pobreza que vai se instalando na família, chegando até a ser um estado de fome estabelecida. A miséria é uma necessidade e uma carência, de comida, de gasolina de conforto e de certeza (sobre trabalho, por exemplo) que o filme paulatinamente constrói. Antes da partida dos Joad já é possível entender que a região em que eles habitavam passou por dificuldades e que eles eram humildes, mas tinham um mínimo para sobreviver. Analisando a narrativa fílmica podemos observar que a situação de miséria vai se estabelecendo com o decorrer do filme, isto é, Ford explicita as dificuldades que se estabelecem. A pobreza é tanta que impede a dignidade da família, como podemos analisar nas subsequentes imagens:

(IMAGEM 27)¹⁵³

(IMAGEM 28)

(IMAGEM 29)¹⁵⁴(IMAGEM 30)¹⁵⁵

São dois momentos distintos, mas os dois demonstram a pobreza e a urgência da viagem. Grandpa parte de Oklahoma dopado, pois ele não quer partir, ele diz pertencer àquela terra e querer morrer nela. A viagem dos Joad é uma ameaça à família e sua união não somente porque ela fragiliza laços e cria situações limite que levam a ações extremas, mas também porque ela desfaz a família pela morte. Grandpa morre ainda no início da viagem (IMAGEM 27), e sua morte é icônica sobre a ruptura e a dificuldade de deixar o lugar em que se viveu por toda uma vida: ele morre segurando a terra à qual ele pertencia, ironicamente, o único momento do filme inteiro que um Joad segura terra. Além deste simbolismo (a morte e a terra), temos expressada a primeira dificuldade que tira fere a dignidade dos Joad, eles têm que fazer um enterro do Grandpa no acostamento da estrada. O filme nos mostra em plano detalhe que os Joad tem de escrever uma carta (IMAGEM 28) para deixar junto do corpo explicando que o ancião foi enterrado naquele lugar porque a família não tinha dinheiro para dar a ele um enterro digno. Esta sequência da morte de Grandpa também é icônica, pois Tom Joad ao terminar de escrever a carta que será enterrada com Grandpa diz sobre ela que: “*Acho*

¹⁵³ 00:36:35

¹⁵⁴ 00:57:26

¹⁵⁵ 00:53:43

melhor deixarmos isto com ele, vai que alguém o desenterra e pensa que o mataram. Muitas vezes o governo interessa-se mais pelos mortos do que pelos vivos”¹⁵⁶. Esta é a primeira crítica direta ao governo dos Estados Unidos que o filme faz, durante a primeira fratura na família que os Joad sofrem: a perda de Grandpa, daquele que não conseguiu se desvencilhar de sua terra – o lugar ao qual ele pertencia – e que não conseguiu se adequar a esta situação de não-pertencimento.

A morte de Grandpa é no início da viagem para a Califórnia, e a morte seguinte é a de Grandma, assim que eles chegam lá (IMAGEM 29). A morte da senhora aparece no último posto de inspeção que os Joad passam antes de chegar ao seu destino, mas a senhora estava doente e delirante a um longo tempo (IMAGEM30). Observamos aqui que a esta cena se constrói com o enquadramento das duas mulheres da família e mães, Ma Joad e Rosasharn, com o corpo da Grandma. São elas que explicam a ela que a família não podia parar o automóvel porque eles estavam cruzando o deserto, e isto deveria ser feito a noite para que eles todos não sofressem. Vemos nesta sequência da morte de Grandma, assim como na da morte de Grandpa, o sofrimento que os Joad tem de passar para conseguir chegar ao seu destino e a falta de dignidade com que estas mortes chegam até a família, pois eles não tinham como salvar os seus: eles não tinham primeiro como deixar de ir para a Califórnia para salvar o Grandpa, e em segundo, parar o carro e procurar um médico (também por falta de dinheiro) para salvar Grandma. Os dois personagens que pertenciam a Oklahoma e viveram naquela terra por toda a sua vida morrem, um acontecimento simbólico sobre a partida e as consequências desta viagem serem maiores do que somente geográficas. Assim como eles tem que enterrar Grandpa na beira da estrada, descumprindo a lei e ferindo sua fé e dignidade, eles tinham que seguir em frente, e Ma Joad até mente no posto de inspeção policial (IMAGEM 29) para que eles não tenham que descarregar o carro, e com isto, o policial ver que Grandma morreu na travessia do deserto.

O filme apresenta a miséria também desta forma, como algo que faz com que os Joad, para se manterem juntos e conseguir alcançar seu destino, não possam auxiliar os mais fracos dos seus, os avós, fazendo seu falecimento uma fratura na família como um todo. Por isto Ma Joad diz quando eles finalmente chegam a Califórnia: *“Graças a Deus. E continuamos juntos, a maior parte de nós.*”¹⁵⁷.

¹⁵⁶ 00:37:30

¹⁵⁷ 00:59:03

3.3.6 A instalação da miséria na família e o preconceito com os *okies*

Na compreensão do filme como um *road movie*, o caminho dos Joad até a Califórnia é uma jornada também sobre miséria da família Joad, e o filme constrói esta família como representativa dos valores de resistência da família americana em face à Crise Econômica e aos desastres ambientais, pois mesmo lacerando sua dignidade com seus próprios membros e deixando-os miseráveis, a família não desiste, ela continua em frente e tem seus valores. São diversos os momentos na estrada que há uma remissão a falta de dinheiro e a penúria da jornada.

A sequência a seguir é representativa sobre a pobreza dos Joad, e apresenta também uma parte da relação dos migrantes com aquelas pessoas que não participavam deste grupo social. O mais significativo é sua construção pautada nos valores morais da família. Ela se inicia com os Joad chegando a um posto de combustível para abastecer e comprar alimento. Quando o automóvel chega podemos perceber um som forte e também muita fumaça saindo dele, um superaquecimento. Quando Al Joad pede gasolina ao homem que trabalha no posto, este homem pergunta se ele tem como pagar por esta gasolina, e Al responde ofendido perguntando se “*ele pensa que eles são pedintes?*” e Tom diz para o homem cuidar como fala pois “*eles não são vadios*”. (IMAGEM 31). A relação dos Joad com outros que não sejam da família é sempre de estranhamento, sempre há uma diferença entre eles que se estabelece já na primeira conversa.

John Ford coloca a pobreza e a escassez de recursos para a viagem em uma cena melodramática, que compadece o público mais uma vez da situação da família. A câmera em plano geral nos apresenta uma lanchonete do mesmo posto de gasolina, e Pa Joad junto com as crianças, Ruthie e Winfield, entram para comprar um pão para Grandma, porque ela não tem dentes e eles não tem mais nada para amolecer na água para que ela possa comer (IMAGEM 32).

IMAGEM 31)¹⁵⁸(IMAGEM 32)¹⁵⁹

A atendente da lanchonete é arredia a presença de Pa Joad, e responde a ele que não pode vender um pão porque eles fazem sanduíches, que ele deveria comprar um sanduíche, além do que eles são tem pão de 15 *cents*. Porém Pa Joad reitera que precisa de um pão, porque eles não tem dinheiro para sanduíches, eles só podem comprar um pão de 10 *cents*. Logo outro funcionário interfere e pede que a atendente pegue um pão para Pa Joad. Quando ela entrega o pão (IMAGEM 33), ela diz que é um pão de 15 *cents*, mas Pa Joad diz não ter o dinheiro e pede a ela que corte um pedaço que ele possa pagar. Quando o outro funcionário fala para ela dar o pão a ele, Pa Joad diz “*não, nós queremos um pedaço de 10 cents e isto é tudo.*”. Sua face é arredia, indignada com a ideia de ter algo que ele não pagou. Quando a atendente diz que ele pode ficar com o pão por 10 *cents*, Pa Joad diz “*Pode parecer estranho estarmos tão apertados, mas ainda temos 1.600km para andar e não sabemos se vamos conseguir*”. Pa Joad representa aqui a decência e os valores dessa família, que só aceita ter aquilo que pode pagar. Toda esta sequência é construída na relação dos outros com os Joad: ela apresenta como aqueles que viam as famílias na estrada os entendiam como pedintes (IMAGENS 31 e 32), tratando-os de forma arredia; e os Joad, aqui representado pela figura de Tom, Al e Pa, tem valores e não aceitam ser tratados como vadios ou mendigos, eles se recusam a receber favores (como levar o pão de graça) ou a serem inquiridos sobre poder ou não pagar sobre a gasolina. São trabalhadores norte-americanos e tem orgulho, não são vadios que dependem de favores de outros trabalhadores.

Esta cena termina com Pa Joad comprando doces para as crianças, que também entraram na lanchonete, e Pa as vê olhando para os doces e os compra para os dois. A atendente da lanchonete vende os doces mais baratos para Pa – sem que ele saiba, ela fala um preço diferente para que ele possa pagar – e olha compadecidamente eles irem embora.

¹⁵⁸ 00:45:25

¹⁵⁹ 00:45:58

Podemos observar ao fundo um caminhão do Novo México, um recurso de Ford para demonstrar a seu espectador em que distância geográfica a família já percorreu.



(IMAGEM 33)¹⁶⁰



(IMAGEM 34)¹⁶¹

Ford enaltece os valores dos Joad, ele os defende dos espectadores do filme que são, assim como os atendentes do posto e a da lanchonete, pessoas de fora deste grupo social, que só veem a dificuldade do dinheiro pela ameaça de não serem pagos; não são partícipes do dia-a-dia e não compreendem os efeitos desta pobreza, que como nos fala Pa Joad, é progressiva: eles ficam cada dia com menos dinheiro e são muitos para se alimentar.

Assim como Leslie Gossage¹⁶², compreendemos que Ford propõe-se a defender através da família Joad todas as famílias em situação semelhante. Ford faz uma “propaganda” para seus espectadores, pois o filme é contemporâneo a esta situação e, em mais de um momento, temos este tipo de cena que é significativa sobre a relação conflitante e a visão que a sociedade norte-americana tinha destes migrantes. São cenas de situações que tem correspondência com o momento histórico, e nos é evidente que tratava-se de relações de conflito.

Em outra parada dos Joad para abastecer, a última antes de cruzarem o deserto, observamos novamente como a sociedade via os migrantes:

¹⁶⁰ 00:46:58

¹⁶¹ 00:47:49

¹⁶² GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's - The Grapes of Wrath**. Harvard University - Widener Library, Cambridge. IN: WYATT, David. *New Essays on The Grapes of Wrath*, 1990, P 101-126.

(IMAGEM 35)¹⁶³(IMAGEM 36)¹⁶⁴

A sequência se inicia com Tom e Pa fora do automóvel, conversando com o atendente no posto de gasolina (IMAGEM 35). O atendente diz aos dois que eles eram corajosos de cruzar o deserto em um carro como aqueles, uma sucata. Tom diz que eles não tinham opção, e o atendente responde que era preciso ter coragem e ele não tinha, Tom responde “*Se não tivermos coragem, não podemos fazer mais nada. É esperar que aguente*”. Após os Joad seguirem viagem, a câmera nos põe a observar a conversa dos dois frentistas: eles falam como os Joad tinham um “*aspecto desgraçado*”, e como eles (os atendentes) não queriam atravessar o deserto em um carro como aqueles. Ambos concordam que eles tinham juízo, e “*essa gente não pensa e nem sente*”, concluem que “*não são humanos, um ser humano não viveria como eles vivem. Nenhum ser humano aguentaria tanta miséria*”. Entendemos aqui novamente que Ford constrói esta cena não para mostrar que os Joad eram pobres, mas que a sociedade os julgava sem os entender. A narrativa cinematográfica deixa-nos a observar os frentistas (IMAGEM 36): o olhar da câmera nos coloca a observar uma conversa sobre duas pessoas que julgam a família pelo seu aspecto pobre e por seu carro carregado e decrépito, mas estes dois personagens não conhecem os Joad, eles veem sua situação sem entendê-la por completo. São aqueles que não acompanharam a jornada da família, julgando-os por sua aparência e desconhecendo suas fortes convicções morais e seus valores.

3.3.7 A miséria dos outros: a pobreza como um recurso narrativo

Após cruzarem o deserto, os Joad entram na cidade e são alertados por um policial que não poderiam ficar ali, primeiro porque não havia mais colheita naquela região, e segundo porque ele teria de prendê-los se eles estivessem na rua durante a noite. Recomendando assim

¹⁶³ 00:53:51

¹⁶⁴ 00:54:55

que se dirijam ao acampamento, que fica afastado da cidade como podemos entender no detalhe da placa (IMAGEM 38). Temos nesta cena um dos momentos de crítica política do filme, quando Pa pergunta o que eles deveriam fazer, o policial diz não saber, mas que “*deveriam prender é o tipo que entregou essas coisas*” e aponta para o panfleto que chamava os trabalhadores para a Califórnia. (IMAGEM 37).



(IMAGEM 37)¹⁶⁵



(IMAGEM 38)

A sequência seguinte é singular na sua construção fílmica no filme e a que mais contextualiza a miséria e a jornada dos Joad, mostrando ao espectador que eles não eram os únicos e o tamanho da situação da pobreza em que viviam. Trata-se da entrada da família no acampamento provisório, fora dos limites da cidade na Califórnia, onde se instalavam as outras famílias como os Joad que chegavam até lá buscando emprego e não tinham condições de seguir viagem por falta de recursos. Esta sequência é significativa pelo movimento da câmera ser em *travelling*, ponto o espectador a acompanhar a entrada dos Joad junto a eles. A câmera posiciona-se na ponto de vista de alguém que entra no acampamento, ao lado dos Joad. (Sequência 1)

¹⁶⁵ 01:01:13



(IMAGENS 40, 41, 42, 43, 44, 45 E 46) (Sequência 1)¹⁶⁶

Este não é um acampamento do governo, é um local improvisado distante da cidade ao qual eram mandados os migrantes. O olhar da câmera nos coloca entrar no acampamento acompanhando os Joad, ela vaga da esquerda para a direita como uma pessoa que entra pela primeira vez um lugar, deixando-nos ambientados com os casebres e as tendas improvisadas, além da sujeira e a quantidade exorbitante de crianças e idosos esfarrapados vivendo naquele ambiente provisório. *Fora-de-campo* da imagem ouvimos o som dos cachorros latindo, mas não ouvimos o do movimento e das vozes dentro do acampamento: a sonorização do ambiente é suspensa para que o seja alçado figura dos casebres, das pessoas pobres. O *travelling* é um recurso descritivo dos realizadores, pondo-nos a acompanhar quase como na perspectiva de

¹⁶⁶ 01:01:36 até 01:03:08.

quem está no caminhão dos Joad sua primeira impressão do acampamento, vendo o olhar de espanto de quem já estava lá sobre mais um caminhão chegar a este local tão super-habitado e extremamente precário. O tempo diegético de duração desta cena acompanha o tempo de entrada do caminhão, é um plano em sequência que corrobora com o estilo documental do filme, aqui ainda mais evidente, pois John Ford constrói essa cena para descrever a situação, assim como o fazem os fotógrafos e documentaristas do *FSA*¹⁶⁷. A similitude imagética das produções – *As Vinhas da Ira* e os fotogramas do *FSA* – são evidentes, uma característica das produções audiovisuais norte-americanas da década de 1930 sobre estas situações pós-*Crash* de 1920 e pós-*Dust Bowl*.

O filme já havia informado ao espectador que estes acampamentos existiam e que as pessoas que viajavam para a Califórnia eram pobres e não conseguiam o emprego prometido pelo panfleto. No primeiro acampamento em beira de estrada que os Joad param após partirem de Oklahoma, são alertados por um homem que voltava da Califórnia da pobreza que ele tinha passado lá e de como esta miséria tinha levado seus filhos e sua esposa, que morreram de fome. Em *close-up* vemos este homem rir da situação, como se fosse louco, enquanto explica porque eles deviam acreditar nele sobre o quão mal pagos são os colhedores, e sobre o que aqueles folhetos amarelos tinham feito com sua vida, pois ele viu seus filhos e outras crianças morrerem de fome enquanto o médico legista do governo alegou que eles tinham morrido do coração¹⁶⁸. Os Joad veem esta situação neste acampamento. Quando Ma Joad começa a prepara a primeira refeição dos Joad lá, dezenas de crianças a observam. (IMAGENS 47 e 48).

(IMAGEM 47)¹⁶⁹

(IMAGEM 48)

(IMAGEM 49)¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ver anexo 1.

¹⁶⁸ 00:39:45 até 00:44:05

¹⁶⁹ 01:03:54

¹⁷⁰ 01:04:18

Uma das crianças diz que não há trabalho na região, nenhum deles comeu, elas esperam as sobras. Ma Joad conversa com Pa e diz não saber o que fazer, pois *“eu tenho que alimentar a família, não há o que baste para todos”* (IMAGEM 49). Após servir a família, ela dá as sobras para as crianças, e olhando para aquela situação ela diz não saber se estava fazendo bem ou mal.

Estas crianças passando fome e a decência da família em comer menos para ajudá-los são um recurso para defender os migrantes. Mostrar os acampamentos destas famílias não servia no lançamento do filme somente para ambientar a situação destes em Califórnia, era uma denúncia do que estava acontecendo no Oeste do Estados Unidos. Ponderamos assim que o filme, mesmo sendo uma adaptação literária e não-documental, utiliza-se de seu estilo realista para defender os migrantes da contingência histórica que viviam, e é pela família Joad e por seus valores e fé que isto é feito.

3.3.8 A instituição familiar e seus valores

Além de a família Joad significar o conjunto – é uma única família, mas podemos entender que representam um grupo social –, ela demonstra explicitamente como a Crise Econômica e crise no campo modificaram a formatação da família norte-americana. Após um incidente com a polícia no acampamento, o marido de Rosasharn, Connie, parte, abandona sua jovem esposa grávida. Segundo Ma Joad *“ele se foi, disse que não sabia que seria assim”*. Rosasahrn está em estágio avançado da gravidez e fica chorando, dizendo que não sente vontade de nada, e que sem Connie não conseguiria viver. Eles tem de partir as pressas, não podiam esperar que Connie regressassem porque o acampamento seria incendiado naquela noite por pessoas da cidade que não os queriam mais lá (IMAGEM 50). Temos aí o momento em que podemos perceber que Tom Joad teve uma jornada particular, ele está indignado com a situação em que sua família tem que viver e com o descaso do governo. Ele está com a mãe e Rosasahrn na cabine no caminhão, e Ma Joad pede que ele não fale porque segundo ela *“a família está desmoronando”*, que ele não faça a irmã sofrer pensando por que seu marido a deixou. Ele diz:

TOM: Chega um momento em que um homem fica doido. Se houvesse lei, talvez aguentássemos. Mas não há lei. Destroem-nos o espírito, querem nos ver de quatro, destroem nossa decência.¹⁷¹

¹⁷¹ 01:13:19



(IMAGEM 50)



(IMAGEM 51)

Logo em seguida eles encontram uma barreira de homens na estrada, que os chamam de *okies* e os mandam voltar, porque lá não havia mais trabalho e eles não queriam mais gente daquele tipo na região (IMAGEM 51). A câmera nos coloca a ver esta barreira: está de noite na estrada, mas há um foco de iluminação desta cena que são os homens impedindo a passagem dos Joad, não conseguimos ver adiante, é escuro. *Okies* é um apelido pejorativo, usado no período para se referir aos migrantes de Oklahoma em específico, mas usado para todas as pessoas. A família sofre esse preconceito e só retorna na estrada, mais uma vez com sua honra e dignidade abaladas. Como diz Ma Joad, a família estava desmoronando.

Assim como aponta Jacques Rancière¹⁷², compreendemos que o figura de Tom Joad faz uma jornada de esclarecimento, pois seu personagem e o de Casy são aqueles que veem algo a mais naquela situação injusta (principalmente por serem eles trabalhadores além de uma família) quando chegam à Califórnia. Estes personagens são aqueles que tomam uma consciência que é de classe, de resistência ao sistema capitalista e da necessidade da luta e união dos trabalhadores. O tempo e o espaço diegético de Ford são conservadores politicamente¹⁷³, mas com a morte de Casy pela polícia em uma greve de trabalhadores, Tom Joad percebe a necessidade de luta: ele se torna refém do sistema por mais uma razão, pois as contingências o forçam a cometer mais um assassinato, dentro de um rancho onde eles haviam conseguido emprego.

Nesta briga Tom fica ferido durante a briga com a polícia, e durante uma conversa com Ma Joad diz que deve fugir para não os atrapalhar (IMAGEM 52).

¹⁷² RANCIÈRE, Jacques. **Os pés do herói**. Revista Trafic, número 56: Politique(s) de John Ford, P.O.I. Éditeur, dezembro de 2005, pp 26-32. IN: GARDNER, Ruy (org). Livro-catálogo da Mostra John Ford Banco do Brasil, pp 67-74, 2010. P 70-71.

¹⁷³ WHITIFIELD, Stephen J. Projecting **Politics: The Grapes of Wrath**. Revue LISA/LISA e-journal [Online], Vol. VII – n °1 | 2009, Online since 22 July 2009, connection on 20 June 2013. P 130

(IMAGEM 52)¹⁷⁴

O cenário onde essa conversa ocorre é precário, uma casa simples em um rancho onde eles estavam trabalhando. A câmera nos coloca a observar Ma Joad e Tom em um plano americano, ela segurando a mão de seu filho e olhando para fora do campo da imagem, para um lugar além daquele momento. Com a ameaça da sua família desmoronar, Ma Joad pede que Tom fique e podemos observar neste momento a defesa da instituição familiar e como Ma Joad é o centro de união deles. É uma cena longa em que vemos Ma Joad falando seu sentimento sobre sua família:

MA JOAD: “Tom, há muita coisa que não entendo. Mas se você for, não nos facilita as coisas. Houve um tempo em que estávamos na terra, havia limites para nós. Os velhos morriam, nasciam os pequenos, mas éramos sempre unidos. Éramos uma família, juntos e tranquilos. Agora já não estamos tranquilos, nada nos traz tranquilidade. O Al está falando de ir embora sozinho. o Tio John arrasta-se pelos cantos. O pai sente-se deslocado, já não é o chefe da família. Estamos desmoronando. Já não somos uma família. E a Rosasharn vai ter um bebê que não terá família. Tenho tentado mantê-la em pé, mas... E o Winfield, o que vai ser dele assim? Vai crescer selvagem, e a Ruthie também. Como animais. Não temos nada em que confiar. Não vá, fique para me ajudar.”¹⁷⁵

O filme nos mostra aqui, por uma fala de Ma Joad, que as consequências do desmoronamento da família afetam cada membro de uma maneira diferente, e é a mãe que lida e tem a consciência deste abalo. A narrativa fílmica não mostra em específico como esta viagem e as mudanças decorrentes a ela afetaram cada Joad, e esta fala da personagem dá conta destas mudanças e também do medo do que aconteceria se a família se separasse.

¹⁷⁴ 01:30:41

¹⁷⁵ 01:30:31 até 01:32:00

Tom fica, e a família parte com ele escondido deste rancho. Mesmo assim a polícia consegue encontrá-los em um acampamento do governo através da placa do automóvel e ele tem que deixá-los. Assim, no final do filme, fica evidente como foi construída uma história para apresentar como aquela contingência que os Joad viviam levava a situações limite, e que seus valores que os mantinham unidos sofriam com situações que ficavam fora de seus controles e ameaçavam sua união. A narrativa singulariza os Joad para que eles não representem uma classe¹⁷⁶, mas mesmo assim podemos ler neste filme que os Joad são parte de um grupo maior.

Concordamos com Vivian Sobchack¹⁷⁷ que a adaptação do romance de Steinbeck para o cinema tem em si os reflexos de uma estrutura de valores e enfatiza os aspectos como a família e o trabalho, pois estes são os valores de seus realizadores e da sociedade norte-americana do período. Compreendemos que a escolha de John Ford e Daryl F. Zanuck é a de representar os Joad como uma família que representa um conjunto, e que são poucas as vezes durante o filme que temos noção do tamanho deste contingente de desabrigados porque o filme não quer dar uma impressão de *classe* para este grupo de migrantes, o que seria ousado – até impossível, pois o filme poderia ser proibido – nos Estados Unidos de 1940. Por meio dos Joad nós observamos um processo histórico maior que eles mesmos, o qual eles não têm noção de que são parte.

Não temos em nenhum momento de todo o enredo fílmico uma acusação da família sobre os culpados daquela situação que eles vivem: eles não compreendem por que aquilo aconteceu em suas vidas, mas lidam da melhor forma possível, unidos em seus valores. É a instituição familiar que manterá os Joad unidos, mesmo após Tom ter de partir para continuar tentando entender o que os tinha levado até aquela situação (IMAGEM 53).

¹⁷⁶ SOBCHACK, Vivian C. *The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Through Visual Style*. American Quarterly, Vol. 31, No. 5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), pp. 596-615. The Johns Hopkins University Press

¹⁷⁷ Idem

(IMAGEM 53)¹⁷⁸

(IMAGEM 54)

Antes de partir, Tom despede-se de sua mãe (IMAGEM 53). São os momentos finais do filme, e muito diferente do romance *As Vinhas da Ira*, o fim aqui é uma promessa de que os Joad continuarão a sobreviver: de que os *okies* continuarão. Neste momento podemos observar mais ainda como a jornada de Tom, agora iluminado sobre o que fez isto a sua família, não poderia continuar atrelada aos Joad. No conversa de despedida, ele diz para a mãe:

TOM: "Sabe no que estive pensando? No Casy. Naquilo que ele disse, no que ele fez, como ele morreu. Era um bom homem. Também estive pensando e nós. Sobre a nossa gente vivendo como porcos e nessa terra boa e rica sem ser cultivada, ou um cara com um milhão de acres e 100.000 rebanhos morrendo de fome. E estive pensando que se nos juntássemos todos e gritássemos..."

A mãe o interpela, diz que ele seria espancado até a morte assim como fizeram a Casy. Ela diz que se ele partir não terá como saber dele, se está vivo ou morto, e Tom responde:

TOM: "Talvez seja como diz o Casy. Uma pessoa não tem uma alma própria, só é um pedaço de uma grande alma. Uma alma que é de todos. Andarei por aí no escuro, estarei em toda a parte. Para onde quer que olhem. Onde houver uma luta para que os famintos possam comer, estarei lá. Onde houver um policial espancando uma pessoa, estarei lá. Estarei nos gritos das pessoas que enlouquecem. Estarei nos risos das crianças quanto tem fome e as chamam para jantar. E quando as pessoas comem aquilo que cultivam e vivem nas casas que constroem, também estarei lá."¹⁷⁹

¹⁷⁸ 01:58:15

¹⁷⁹ 01:56:37

Considerando a narrativa fílmica e em específico estas duas falas podemos apontar que o filme faz uma breve relação com aspectos políticos do momento histórico, pois há essa remissão no enredo que dá conta de um pensamento político diferente deste que levou os Joad até esta situação, mas mesmo assim, Tom não tem consciência do que ele pensa, ele só sabe que é algo grande e que poderia mudar a situação de sua gente. Tom torna-se este homem que é um fora da lei porque seu meio fez isso com ele, e estes ideais são maiores que sua família, não permitem que ele fique com os Joad. Ele deve partir. (IMAGEM 54) Entendemos que ele deve partir porque os valores políticos de sua família são construídos no filme a partir de reflexos dos valores da sociedade norte-americana do período, e não comportam a permanência do personagem: ele matou um policial e ele está tornando-se alguém militante contra o sistema capitalista e a sociedade que concorda com aquele modelo social injusto; ele é uma ameaça à família Joad e aos valores da família norte-americana que se representam por eles.

São estes valores familiares que na sequência final mantém coesos os Joad apesar de toda a instabilidade familiar. Ao final temos também uma promessa de que os Joad continuariam lutando, ancorada em seus valores, e agora distante de Tom que se tornou não uma ameaça para os Joad, mas uma influência política que o filme não poderia permitir que continuasse atrelada à família. Assim, ao final, estamos novamente dentro da casa dos Joad – o caminho – e na estrada, aquela que os levou a todas estas perdas e mudanças.

A câmera nos põe a observar uma conversa. Ma Joad está com Pa Joad e Al, agora o irmão mais velho da família, que está animado com a ideia de uma colheita de algodão que irá durar 20 dias (IMAGENS 59 e 60). Ma Joad conversa com Pa, que neste momento reconhece que ele já não é mais o chefe da família, mas sim ela o é, como também é quem faz com que eles sigam em frente. Ela fala de seus sentimentos sobre aquele mundo e tudo que eles viveram até então, sobre medo, solidão e fome, e concorda com Pa que certamente eles já tenham passado dos bons momentos de suas vidas, e ela:

MA JOAD: “... mas que é isso que nos enrijece. Os filhos dos ricos nascem e morrem, e os filhos deles não prestam e desaparecem. Mas nós continuamos sempre. Somos o povo que sobrevive. Não conseguem acabar conosco, não podem nos esmagar. Vamos continuar para sempre pai, porque somos o povo.”¹⁸⁰

¹⁸⁰ 02:02:26

Leslie Gossage diz que *As Vinhas da Ira* é um tipo de propaganda de John Ford sobre a situação de um grupo social para o restante da sociedade norte-americana¹⁸¹. Com isto, apontamos que o filme termina com uma promessa de que eles – não só os Joad, eles os pobres – continuarão vivos e lutando, porque eles são o povo, eles trabalham e lutam carregando os valores norte-americanos. É assim que ao som de *Red River Valley* e do barulho do caminhão a funcionar nós vemos novamente os Joad na estrada (IMAGEM 61), continuando sua jornada com a promessa de que continuariam a lutar idoneamente e exaltando os valores e a dignidade de serem o que são: com o sol ao fundo iluminando estes caminhões seguindo viagem, o filme termina, assim como começa, com o andar na estrada – não de Tom Joad, seu personagem não tinha mais lugar nesta família e nessa sociedade, mas sim com os Joad e outras famílias seguindo para o trabalho, alicerçadas em sua ética e moral.



(IMAGEM 59)



(IMAGEM 60)



(IMAGEM 61)

¹⁸¹ GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's - The Grapes of Wrath**. Harvard University - Widener Library, Cambridge. IN: WYATT, David. *New Essays on The Grapes of Wrath*. pp 101-126, 1990.

CONCLUSÃO

A partir dos elementos trabalhados e apresentados por esta monografia notamos que o diálogo entre os campos da História e do Cinema é complexo e prolífico, e que a utilização de uma análise que dê atenção à especificidade do discurso fílmico confere ainda maiores instrumentos para esta relação. Reiteramos a imensa conexão dos filmes com os assuntos culturais, políticos e econômicos de seus dias, sendo justamente esta capacidade de relação com seu contexto que potencializa a recepção do cinema por seu público. É o que nos permite afirmar que um filme e seu sucesso revelam tanto do tema que abordam quanto da cultura e sociedade que a eles reagem.

O filme *As Vinhas da Ira* foi uma adaptação literária de um romance de extremo sucesso lançado em 1939, apenas um ano antes da película. Os dois foram contemporâneos ao assunto que tratavam, realistas e documentais, e mesmo assim bastante diferentes. Com este estudo, entendemos as razões de John Ford e Daryl F Zanuck terem suavizado no filme o teor político da história de John Steinbeck quando contextualizamos sua produção, o que explica as drásticas mudanças do enredo do romance para o roteiro, principalmente em se tratando de dar aos Joad no filme - e ao grupo que eles representam - uma esperança, quase promessa utópica, de que o trabalho e a dignidade dos valores da família norte-americana seriam suficientes para tirá-los daquela situação. Concordamos, portanto, como a afirmação de Marc Ferro de que a história do cinema nos Estados Unidos reflete um tipo de consciência histórica do país. O cinema pós-Grande Depressão foi um ciclo de produções que exaltavam as instituições norte-americanas, como a família é exaltada em *As Vinhas da Ira*¹⁸².

Para Donald Worster¹⁸³ a Crise Econômica e a *Dust Bowl* são os dois grandes traumas da história do século XX dos Estados Unidos, simultâneas e reflexo do modelo econômico liberal que causou a fragilidade do mercado econômico mundial e do ecossistema das Grandes Planícies. Os processos migratórios reflexos destes grandes traumas estão presentes no filme *As Vinhas da Ira*, mas o filme é uma construção representativa destes processos, não a realidade dos mesmos. Apesar de todo o seu impacto cultural e do conservador teor sociopolítico do filme, não podemos esquecer que, como realização audiovisual, o cinema responde como produto de mercado e considerações sobre o teor comercial e econômico influenciam a narrativa fílmica. O filme *As Vinhas da Ira* foi assim feito para ser um sucesso

¹⁸² FERRO, Marc. In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995.

¹⁸³ WORSTER, Donald. **Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930's**. Oxford University Press Inc, 1980.

comercial, bancado por um dos maiores produtores do cinema dos Estados Unidos do século XX e realizado por um dos mais significantes diretos de cinema da Hollywood de então. É por isso que o filme é sobre a jornada da família e uma exaltação da mesma, e não a condenação da sociedade norte-americana que não ajuda estes migrantes como é o romance.

Uma análise que considera os elementos fílmicos como a imagem, a narrativa, o som e a montagem permitiu analisar qual foi o processo de construção da imagem da família Joad como um modelo exemplar de família norte-americana de 1930 e início de 1940, comportando interpretações de um momento histórico sobre como a sociedade dos Estados Unidos compreendia a si mesma. O estilo visual do filme é próprio, privilegia as situações familiares em plano aberto, dando a visão do conjunto, e apresentando as situações de diálogo em *close-ups* demonstrando a emergência das ações e da situação. Além disto, as situações melodramáticas e o visual da pobreza e da miséria são um recurso utilizado para construir e exaltar a dignidade familiar norte-americana em face aquela situação de crise.

Historicizando o visual imagético de *As Vinhas da Ira* concluímos também que ele se insere dentro de um *corpus*, um estilo visual do período que se preocupava com um olhar realista e documental do retrato da miséria, da pobreza e do desolamento da *Dust Bowl* produzido em extensa quantidade pela equipe de fotografia e de documentário da *Farm Security Administration*. O universo imagético do período da produção de *As Vinhas da Ira*, como apontam as relações com as produções do *FSA*, é muito maior e outras questões poderiam ser formuladas nesta linha de análise. Os realizadores do filme se utilizaram da característica visual do período para estruturar sua proposta de defesa dos Joad (como representantes de um grupo social) em face aos preconceitos sofridos pelos migrantes dentro do próprio país. Como aponta Jacques Aumont e Michel Marie¹⁸⁴, a interpretação de um filme passa por sua relação com critérios externos a ele próprio, isto é, ao momento histórico em que ele está inserido na sua relação com demais produções audiovisuais do momento.

Compreendemos *As Vinhas da Ira* como um *road movie*, pois um dos elementos característicos deste gênero é a motivação maior da família: a viagem (e com isto a estrada e o automóvel). Esta jornada singular da família Joad que cruza os Estados Unidos de Oklahoma até a Califórnia (não para descobrir o oeste e povoá-lo, mas sim para procurar sobreviver), permitiram uma análise da relação com o homem e a máquina também pela modernização do campo. Concluímos assim que a viagem e o automóvel – o trator e o caminhão – postam-se desta maneira como elementos que capacitaram também a leitura de incidentes e relações

¹⁸⁴AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. *Op cit.* p. 259.

históricas no enredo e de crises norte-americanas da modernidade da década de 1930 e 1940, além do que, a jornada é também a razão e momento em que as mudanças dentro da família acontecem.

Estas imbricações da modernidade apresentadas pelo filme também são visíveis quando analisamos a relação dos migrantes com o restante da população, porque assim como o governo de seu país, a sociedade estadunidense não sabia lidar com a existência de contingentes migratórios internos que não podiam ser extraditados, como foram os japoneses e os mexicanos (entre outros) no começo do século XX¹⁸⁵, sendo assim elementos históricos sem precedentes. Os *okies* – não somente os migrantes de Oklahoma, todo o grupo social – representam uma situação moderna de pertencimento aos Estados Unidos, pois mesmo que não pertencessem mais a lugar geográfico algum, e sim ao movimento da estrada, eram americanos.

Concluimos assim que a família em *As Vinhas da Ira* representa um exemplo pretendido pela sociedade norte-americana de configuração do modelo de família estadunidense do pós-Crise de 1929 e pós-Primeira Guerra Mundial. Os Joad são uma construção imagética de família daquele período que mesmo vivendo e lidando com elementos novos, como grandes crises econômicas e climáticas, além de elementos modernos como os já citados, deve ancorar-se em instituições tradicionais para construir seu futuro. Paradoxalmente a este ideal tradicionalista sobre a família, em *As Vinhas da Ira* a antiga estrutura da família essencialmente patriarcal é obsoleta e perde espaço neste novo mundo, e é o próprio Pa Joad que enuncia seu sentimento de que não é mais o chefe da família; ele não teve de morrer para que a mãe ocupasse seu lugar, ele perdeu seu local por não saber lidar com uma nova contingência histórica e familiar. Mesmo assim não há conflito direto entre os dois: Pa Joad entende que os tempos e as necessidades são outras, e que o importante era centrar na família e no trabalho para garantir que nada os derrubasse, nada os separassem.

As dimensões sociais dos temas apresentados neste filme passam a ser vistas assim como uma construção representativa da sociedade espectadora deste cinema. O sentimento de perda que acompanha todo filme faz parte da contingência histórica. São cenas de situações que tem correspondência com o momento histórico da produção do mesmo, e nos é evidente que tratavam-se de relações de conflito de dentro da sociedade norte-americana utilizados para corroborar a e exaltar a instituição familiar.

¹⁸⁵ STEINBECK, John. Uma cartilha sobre os anos 30, In: **A América e os Americanos e ensaios selecionados**. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2004.

Se o que nos permite afirmar que o sucesso de um filme revela tanto do tema que aborda quanto da sociedade que a ele reage, é importante reiterar que o *As Vinhas da Ira* é postado como um dos filmes clássicos do cinema mundial, levando-nos assim a pensar o quanto isto diz sobre a pertinência de seus temas e sobre a nossa atual sociedade. Se continuamos a louvar um filme que posta em estandartes a capacidade de uma família de continuar sendo digna, tendo valores que exaltam o trabalho e a união familiar como promessas – e premissas – de um futuro melhor é porque, após 74 anos do lançamento da película, ainda dividimos em partes as mesmas angústias e o mesmo espanto da sociedade daquela época por assistir a miséria e a fome como elemento social.

O enredo do filme centra bem nesta questão da família e das mudanças entre o passado e o presente, em que a nova família norte-americana que lida com as contingências histórico-sociais causadas pela Grande Depressão deve adequar-se às modernizações e às degradações causadas pela economia e o clima, mas o faz pleiteando que estas adequações sejam feitas de acordo com os valores familiares tradicionais anteriores à Crise, da própria sociedade, exaltando a família como uma instituição fundamental, provedora da ética, moral e condição para estabilização da sociedade. Com isto, também concluímos que a constante exaltação dos valores da família e da condição de miséria não se deve somente à adaptação da história do romance, ela é necessária porque o espectador não era os mesmos americanos representados no filme: o filme propõe-se a construir uma identidade para os Joad ancorada nos valores familiares porque eram estes os valores da sociedade e da família espectadora deste cinema, representando os Joad assim uma família que não é a da qual este grupo social que eles representam, mas sim a dos espectadores. Esta construção está ancorada em uma família heterossexual, nuclear e branca, já que não há nenhum indivíduo negro no filme, e somente em um momento aparecem indígenas, a nosso ver, um recurso narrativo para demonstrar que o local geográfico por onde o caminhão da família estava passando estava cada vez mais próximo do oeste.

Além das tensões e ansiedades sociais já discutidas nos últimos capítulos, os *okies* não enfrentavam somente as condições exploratórias de trabalho análogas à escravidão como a fome e a miséria de suas barracas. Também enfrentavam o crescente desenvolvimento tecnológico que substituía a mão de obra humana na América rural por maquinário de grande porte, que só se intensificaria com o passar dos anos; enfrentavam a fragilidade das estruturas sociais e econômicas que gerava questionamento de autoridade internos às famílias, sintomáticos deste período pós-Primeira Guerra Mundial e Crise Econômica. O patriarcalismo e o lugar da mulher dentro da família foram temáticas muito reiteradas no audiovisual

escolhido, um indicativo de que eram também para aquele contexto histórico assuntos de maior pungência.

Desta maneira é possível aponta a fonte escolhida como um discurso cinematográfico parcial construído sob a influência do local e dos eventos de sua realização, da obra da qual foi adaptado e com mediações com demais realizações visuais do período de sua produção. Com isso, *As Vinhas da Ira* pode ser considerado como um medidor da situação dos Estados Unidos na década de 1930 e início de 1940, pois é um filme pensado para um público que não é o mesmo que ele retrata. Mesmo de forma conservadora, ele mostra para aqueles que não são os *okies* e que não tiveram a mesma experiência da crise econômica e dos problemas da América rural, as crises sociais, trabalhistas, familiares e a miséria causadas pelo liberalismo e a *Dust Bowl*, criando uma identificação do representado e do espectador através da exaltação de valores familiares da sociedade norte-americana.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, R. **Los Géneros Cinematográficos**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques (Et al). **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BELLOTTI, Karina Kosicki. A batalha pelo ar: a construção do fundamentalismo cristão norte-americano e a reconstrução dos “valores familiares” pela mídia (1920-1970). *Mandrágora*, No 14, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CARVALHO, David Ferreira ; CARVALHO, André Cutrim . **Crise Financeira, Recessão e Risco de Depressão no Capitalismo Globalizado do Século XXI**. *Cepec*, v. 01, p. 04-21, 2012.
- CASSANO, Graham. **Radical Critique and Progressive Traditionalism in John Ford's The Grapes of Wrath**. *Critical Sociology*, 34. SAGE Publications, 2008.
- CHOSSUDOVSKEY, Michel; MARSHALL, Andrew Gavin. **The Global Economic Crisis The Great Depression of the XXI Century**. Global Research Publishers; 1 edition, 2010.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995.
- FONER, Eric. *The New American History*. Philadelphia: Temple University Press, 1997.
- FSA Photographers: Farm Security Administration Photographs in Indiana – A Study Guide**. Indiana Farm Security Administration Photographs Digital Collection, 2013.
- GARDNER, Ruy (org). Livro-catálogo da Mostra John Ford Banco do Brasil, 2010.
- GOSSAGE, Leslie. **The Artful Propaganda of Ford's - The Grapes of Wrath**. Harvard University - Widener Library, Cambridge. IN: WYATT, David. *New Essays on The Grapes of Wrath*. pp 101-126, 1990.
- HANSEN, Zeynep K. LIVBECAP, Gary D. **Small Farms, Externalities, and the Dust Bowl of the 1930s**. *Journal of Political Economy*, June 2004.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914 – 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ª edição.

- HORNBECK, Richard. **The Enduring Impact of The American Dust Bowl: Short- and Long-Run Adjustments to Environmental Catastrophe.** *The American Economic Review*, Vol. 102 No. 4, June 2012.
- JACOBS, Lewis. **The Documentary Tradition - From Nanook to Woodstock.** W W Norton & Company Incorporated, 1979.
- JOHSON, Vance. **Heaven's Tableland: The Dust Bowl Story.** New York: Farrar, Straus, 1947.
- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** São Paulo: Editora Contexto, 2007
- LADERMAN, David. **What a Trip: the Road Film and American Culture.** *Journal of Film and Video*, Vol. 48, No. 1/2 (Spring-Summer 1996), pp. 41-57.
- LAGNY, Michele. **Cine y historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica.** Barcelona: Bosch, 1997.
- McLEMAN, Robert. **Migration Out of 1930s - Rural Eastern Oklahoma.** *Insights for Climate Change Research. Great Plains Quarterly*, Winter, 2006.
- MORETTIN, Eduardo V. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** In: *História: questões & debates.* Curitiba, PR: Ed. UFP, Ano 20, no 38, 2003.
- MOSER, Walter. **Le Road Movie: Un Genre Issu d'une Constellation Moderne de Locomotion et de Médiamotion.** IN: *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 18, n° 2-3, 2008.
- MOTLEY, Warren. **From Patriarchy to Matriarchy: Ma joad's Role in The Grapes of Wrath.** Rutgers University. *American Literature*, Vol. 54, No. 3, Oct, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do Papel.** In: PINSKY, Carla (Org.). *Fontes Históricas.* São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- OLIVEIRA, D. **O cinema como fonte para a história.** In: *Fontes históricas: métodos e tipologias*, 2008, Curitiba. III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, 2008. pp. 1-12.
- PAIVA, Samuel. **Gêneses do Gênero Road Movie.** *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, p. 35-53, 2011.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s).** VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes / Os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROY, Jean. **Pour John Ford.** Editions du Cerf. 7e art, 61. France, 1976.

SOBCHACK, Vivian C. **The Grapes of Wrath (1940): Thematic Emphasis Trough Visual Style**. American Quarterly, Vol. 31, No. 5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), The Johns Hopkins University Press.

STEINBECK, John. **A América e os Americanos e ensaios selecionados**. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2004.

THEVENET, Homero Alsina. **Primeros y últimos planos**. Cal y Canto, 1989.

WHITFIELD, Stephen J. **Projecting Politics: The Grapes of Wrath**. Revue LISA/LISA e-journal [Online], Vol. VII – n °1 | 2009, Online since 22 July 2009, connection on 20 June 2013.

WORSTER, Donald. **Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930's**. Oxford University Press Inc, 1980.

XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008

SITES

IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0032551/> . Acesso em 02 de junho de 2014.

Library of Congress: <http://digital.library.okstate.edu/encyclopedia/entries/r/re032.html>. Acesso em 02 de junho de 2014.

Ohio Historical Central: http://www.ohiohistorycentral.org/w/Resettlement_Administration?rec=976. Acesso em 02 de junho de 2014.

Pare Lorentz Center: <http://www.parelorentzcenter.org/who-was-pare-lorentz/>. Acesso em 02 de junho de 2014.

Mostra The Bitter Years (1935-1941): Rural America Seen by the Protographers of the Farm Security Administration: <http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years>. Acesso em 02 de junho de 2014.

BBC News: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7992942.stm>. Acesso em 02 de junho de 2014.

Dicionário de termos:

<http://www.vocabulary.com/dictionary/chiaroscuro>. Acesso em 02 de junho de 2014.

ANEXOS

Anexo 1 (IMAGENS 72 a 84): Todas as fotografias a seguir fazem parte do catálogo virtual da *Library of Congress*, instituição do governo norte americano. Os fotógrafos da *FSA* formaram um extenso registro pictórico da vida americana rural no período entre 1935 e 1944 (quando a *FSA* já tinha se transformado em agência de guerra). Estimasse que somente durante o verão de 1938 os laboratórios da *FSA* tenham processado 7 mil fotos; o catálogo disponível no *Library of Congress* conta com certa de 175 mil negativos em preto-e-branco e com aproximadamente 1.600 fotografias coloridas¹⁸⁶. O número total de registros fotográficos produzidos pela equipe da *FSA* durante a Grande Depressão passa dos 250 mil, entre negativos e fotografias impressas¹⁸⁷.

(IMAGEM 72)



Western History Collection, 1937. Autor desconhecido.

¹⁸⁶ Para saber mais, ver o acervo da Biblioteca do Congresso Norte Americano, disponível em <<http://www.loc.gov/rr/program/journey/fsa.html>>. Acesso em 20 de março de 2014.

¹⁸⁷ Informações disponíveis no site da mostra *The Bitter Years* (1935-1941): *Rural America Seen by the Photographers of the Farm Security Administration*, disponível em < <http://www.steichencollections.lu/en/The-Bitter-Years> >. Acesso em 22 de março de 2014.

(IMAGEM 73)



"Fleeing a dust storm: Farmer Arthur Coble and sons walking in the face of a dust storm, Cimmaron County, Oklahoma". **Arthur Rothstein**, abril de 1936.

(IMAGEM 74)



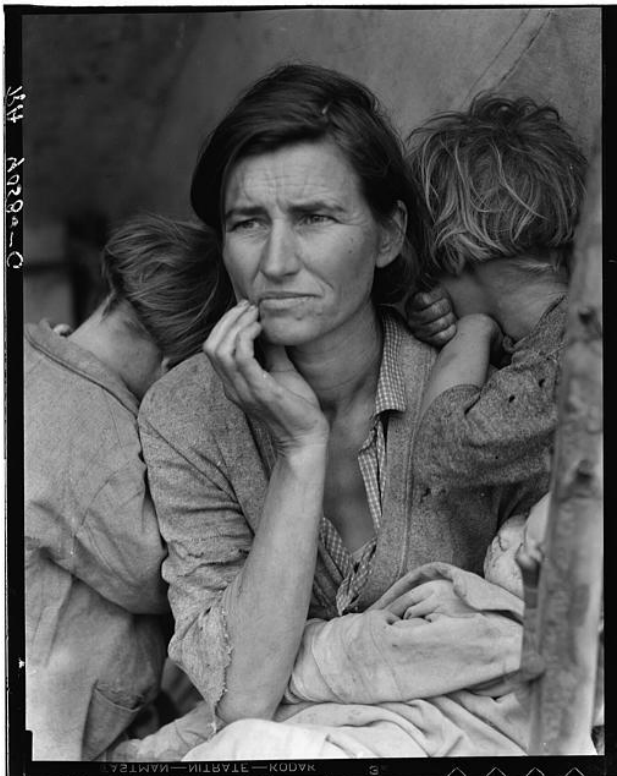
"Tractored Out". **Dorthea Lange**, 1938.

(IMAGEM 75)



“Dust storm approaching Elkhart, Kansas” em maio de 1937. Autor desconhecido.

(IMAGEM 76)



“Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California.” **Dorotea Lange**, 1936.

(IMAGE 77)



“Tenant farmer family. Hale County, Alabama.” **Walker Evans**, 1936.

(IMAGE 78)



Migrant man and woman walking along road. Crittenden County, Arkansas. **Carl Mydans**, maio de 1936.

(IMAGEM 79)



Florence Thompson and her children in a pea pickers' camp. Nipomo, California. **Dorothea Lange**, março de 1936.

(IMAGEM 80)



Arthur Rothstein, 1937.

(IMAGE 81)



“Dust bowl refugees from Oklahoma arrive in California in June 1935”. **Russel Clein.**

(IMAGE 82)



“Migrant boys in auto. Oklahoma. June 1939”. **Russell Lee.**

(IMAGE 83)



“Mother and Children” Carl Mydans, 1936.

(IMAGE 84)



Dorothea Lange, 1935.

Anexo 2 – (IMAGENS 85 e 86)

(IMAGENS 85 e 86) Pôsters de divulgação do filme na época de seu lançamento.

Fonte: <http://www.imdb.com/>

