Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas

Gustavo Vieira Munhoz

Tobacco Road

Um estudo sobre a forma de representação das personagens rurais no
Sul dos Estados Unidos sobre os efeitos da *Grande Depressão de*
1929 e o papel da religião em Erskine Caldwell

Versão Corrigida

São Paulo

2020

Gustavo Vieira Munhoz

Tobacco Road

Um estudo sobre a forma de representação das personagens rurais no Sul dos Estados Unidos sobre os efeitos da *Grande Depressão de 1929* e o papel da religião em Erskine Caldwell

Trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês apresentado à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH USP

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Versão Corrigida

São Paulo

2020

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

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

M966t Munhoz, Gustavo Vieira
Tobacco Road: um estudo sobre a forma de representação das personagens rurais no Sul dos Estados Unidos sobre os efeitos da Grande Depressão de 1929 e o papel da religião em Erskine Caldwell / Gustavo Vieira Munhoz ; orientador Marcos César de Paula Soares. - São Paulo, 2020.
168 f.

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

1. Erskine Caldwell. 2. Tobacco Road. 3. Naturalismo. 4. Religião. 5. Materialismo Histórico. I. Soares, Marcos César de Paula, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Gustavo Vieira Munhoz

Data da defesa: 24/04/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Dr. Marcos César de Paula Soares

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 24/06/2020

(Assinatura do (a) orientador

(a)

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar meus pais, que me deram suporte para toda a vida; ao meu pai Edgar pelo apoio e em especial à minha mãe Elaine, por sempre acreditar em mim, me apoiar e me incentivar incondicionalmente em minhas escolhas;

Agradeço aos educadores que inspiraram minha jornada e me forneceram novas ferramentas para formas de ler o mundo, sempre com muita generosidade para ensinar. Em especial agradeço à professora Maria Elisa Cevasco, a professora Maria Silvia Betti e o professor Daniel Puglia;

Em grande estima, agradeço ao meu orientador e educador Marcos Soares, que me acompanhou nesta jornada da dissertação e que, desde a graduação, me incentivou à pesquisa e me aconselhou e, claro, me orientou de forma preciosa no período da pós-graduação;

Agradeço especialmente ao querido Thiago Candido, que me ensinou muito a respeito do mundo e que sempre me estimulou das mais diversas formas a me formar intelectual e politicamente.

Agradeço a vocês, que me emprestaram seus olhares para melhor compreender o mundo.

Resumo

O presente estudo propõe a análise do romance *Tobacco Road* (1932), de Erskine Caldwell, inserido no contexto da Grande Depressão, considerando a grande crise do capitalismo no início do século XX e seus desdobramentos político-sociais, assim como as condições materiais que definem os sujeitos retratados no romance e o papel que o discurso religioso exerce no imaginário social Estadunidense. Neste contexto, proponho um estudo a respeito de como Caldwell mimetiza tais questões em sua escrita. O presente trabalho tem como ponto de partida a fortuna crítica mais notória e consolidada do autor, reunida em ensaios, críticas e resenhas, desde o início da década de 1930 até os anos 2000. Tenho como objetivo fazer um levantamento de seu estilo, das contradições críticas e, sobretudo, do papel do discurso religioso inserido no contexto da crise, a partir da perspectiva do materialismo histórico.

Palavras-chave: Erskine Caldwell; Tobacco Road; Naturalismo; Religião; Materialismo Histórico.

Abstract

The present study proposes the analysis of the novel *Tobacco Road* (1932), by Erskine Caldwell, inserted in the context of Great Depression, considering the great crisis of capitalism in the early twentieth century and its political-social developments, as well as the material conditions that define the subjects portrayed in the novel and the role that the religious discourse plays in the American social imaginary. In this context, I propose a study of how Caldwell mimics such questions in his writing. The present work has as its starting point the most notorious and consolidated critical fortune of the author, gathered in essays, critiques and reviews, from the beginning of the 1930s to the 2000s. I aim to make a survey of his style, the contradictions criticism and, above all, the role of religious discourse inserted in the context of the crisis, from the perspective of historical materialism.

Key-words: Erskine Caldwell; *Tobacco Road*; Naturalism; Religion; Historical Materialism.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Erskine Caldwell e sua recepção crítica.....	17
2. Mapeando a crise: <i>Descrição</i> e <i>Imagem</i> como elementos épicos no Naturalismo.....	41
2.1 O Naturalismo e o processo histórico por detrás das personagens e do meio.....	42
2.2 Identificando símbolos da cultura material: as imagens da ruína.....	76
2.2.1 A Propriedade.....	77
2.2.2 O automóvel.....	74
3 A Religião.....	94
3.1 Ideologia e práxis humana: a falência da razão no meio econômico em crise.....	95
3.2 A religião e a <i>antipolítica</i>	104
3.3 A religião e o capital.....	119
3.4 Religião e violência.....	139
4. Considerações finais.....	163
5. Referências.....	167

Tobacco Road

Publicado em 1932, *Tobacco Road* retrata a história da família Lester nas fazendas ao redor de Augusta, no Estado de Geórgia, ao Sul Dos Estados Unidos. A história se passa durante a Grande Depressão da década de 1930, logo após a quebra da bolsa de 1929, durante o governo do republicano Herbert Hoover.

O romance pode ser dividido em três partes: a primeira parte, do capítulo um ao capítulo nove nos apresenta a família de *rendeiros* (*sharecroppers*), Lester, com o patriarca Jeeter, a mãe, Ada, e os filhos Dude, Ellie May e Pearl (esta última, filha de outro pai). Sabemos que Ada tivera dezessete filhos no total, dos quais cinco morreram; os demais filhos, com exceção dos três remanescentes, deixaram o campo por conta da crise. Além do núcleo familiar, temos Lov Bensey, um amigo da família e trabalhador das minas de carvão, que havia desposado Pearl, ainda muito nova e a religiosa “irmã” Bessie. Capitão John é citado como o proprietário das terras onde vive a família Lester, mas o personagem não aparece em nenhum momento do romance a não ser pela boca das demais personagens.

Na primeira parte somos apresentados à propriedade e observamos as relações dos personagens cercados pela miséria e dirigidos pela fome: Jeeter Lester é obcecado pela terra e sonha em conseguir plantar algodão. Bessie surge como uma pregadora itinerante munida de um discurso conservador e acusatório, condenando constantemente as ações “pecaminosas” do patriarca, como o roubo e a ganância. Além disso, Bessie se utiliza de sua retórica religiosa para aproveitar-se de Dude, pois parece se sentir sexualmente atraída pelo garoto, e usa seu poder financeiro e para seduzi-lo tentar controlá-lo.

A segunda parte, a partir do capítulo dez, narra o casamento entre Bessie e Dude, que aceita casar-se em troca da compra de um novo Ford, tão almejado pelo filho de Jeeter. Após uma cerimônia de casamento burocrática e feita às pressas, Bessie vai à cidade para a compra do automóvel, por 800 dólares. Logo em seguida, Jeeter também parte para a cidade para tentar vender lenha e conseguir algum dinheiro; além disso, Jeeter também vai à procura de Tom, seu filho mais velho e supostamente mais “bem-sucedido” para conseguir alguma ajuda e comprar uma mula para arar o solo e preparar a terra para plantar algodão, mas não obtém sucesso.

A terceira parte do romance, a partir do capítulo quatorze, após a volta de Jeeter da cidade, temos, também, a volta de Dude e Bessie à fazenda. A partir daí a derrocada da família assume uma ação progressiva: Jeeter se vê cada vez mais desesperançoso em meio à miséria e aos juros altíssimos dos bancos que ameaçam tomar a propriedade. Tudo sucumbe à ruína: Bessie parece perder controle que acreditava exercer sobre Dude; a família Lester faz mais uma viagem à cidade para vender lenha e conseguir algum dinheiro; o carro novo vai se destruindo ao longo do tempo; Pearl, a caçula da família, foge da casa de Lov; a avó Lester é atropelada e morta e, por fim, numa última tentativa de queimar o campo no intuito purificá-lo, Jeeter queima a plantação; com o tempo, porém, o fogo se espalha e, ao final, incendeia a casa da família Lester, matando o próprio Jeeter e Ada; Dude e Bessie são relegados à vida itinerante, completamente despossados da terra, ficando somente com o carro, parcialmente destruído.

Introdução

Ao retratar a *Grande Depressão*, *Tobacco Road*, representa o universo familiar desiludido dos Lester, que vive o desamparo social e econômico do Estado e, tendo como temas mais evidentes a violência, a pobreza, as relações deturpadas de cunho sexual, a religiosidade e a exploração econômica do sistema bancário, estabelecendo um olhar crítico sobre as estruturas sociais que mantêm as condições dos que estão à margem da sociedade.

Do ponto de vista formal, estamos diante de um narrador em terceira pessoa, predominantemente descritivo, que mapeia o meio rural, as características das personagens e suas relações. As descrições contribuem para construir imagens abjetas e deterioradas da família e do espaço onde que vivem; as personagens são, em geral, tipos caricatos e animalizados, reforçando a ideia de reificação dos sujeitos. Considerando que estamos diante de um procedimento formal que reforça essa reificação, ou ainda, essa “coisificação” das pessoas – em que estas se transmutam em coisas e objetos a partir da lógica do sistema político e econômico no qual estão sujeitos os personagens -, a religião se torna, também, um importante objeto temático para análise, uma vez que esta contribui para este processo de reificação. A perspectiva das personagens no universo de *Tobacco Road* é a de que as coisas funcionam a partir da vontade divina. Como um dos exemplos, podemos observar a expectativa que Jeeter possui em relação à Pearl, a partir do discurso religioso.

“Don’t forget to pray for Pearl, Sister Bessie,” Jeeter said. “Pearl needs praying for something awful. (...) He [-Lov-] says Pearl won’t talk to him, and she won’t let him touch her. When the night comes, she gets down and sleeps on a durn pallet on the floor. Lov has got to sleep in the bed by

himself, and can't get her to take no interest in him. That's a pretty bad thing for a wife to do, and God ought to make her quit it." (CALDWELL, 1932, p. 47)

Ora, essa relação entre Lov e Pearl reproduz uma lógica mercantilização brutal, afinal de contas, primeiramente Pearl fora vendida para Lov – relação especialmente violenta, por se tratar de uma criança -, remontando, aos moldes desse patriarcado rural, uma relação de escravidão que encontra sua manutenção na ideologia da religião. Aqui, temos um dos exemplos mais abjetos dessa reificação. É evidente que o conceito de *ideologia* é diverso e amplo demais para se encerrar em uma única definição - o presente trabalho não tem como objetivo o de explorar as diversas definições desse termo. Este estudo refere à acepção de *ideologia* como um conjunto de ideias falsas que ajudam a legitimar uma forma de poder hegemônica.

A miséria e seus efeitos violentos aparecem, portanto, como temas que denunciam a falência da promessa ideológica do milagre industrial americano, uma vez que este pressupõe a espoliação de uma grande parcela da população para se sustentar. De igual forma, a religião também se apresenta como uma ideologia que permeia neste meio cultural no sentido de formar uma falsa consciência moral e justificar a violência.

Além dessas descrições imagéticas, o narrador apresenta, também, interferências narrativas para, eventualmente, contextualizar o leitor; o espaço social retratado no romance apresenta uma típica hostilidade que influencia os sujeitos, de modo que a forma de pensar, de agir e de imaginar horizontes de possibilidades e de ações por parte das personagens é fortemente moldada pelo seu meio; neste contexto social o romance indica uma hierarquia do poder

econômico a partir de uma sociedade de classes. A família Lester, pertencente à classe dos trabalhadores rurais e está no núcleo do romance, assim como a figura dos bancos - no romance mencionado como uma instância que não se personifica em personagem algum – aparece representada como classe espoliadora dos trabalhadores. Como classe intermediária, temos a menção da figura do capitão John, um grande latifundiário, dono das terras onde os Lester vivem.

Diferentemente das características do *Realismo*, que surge, como Ian Watt (2010) observa, a partir de uma perspectiva essencialmente burguesa e, a partir desta se fundamenta com a forma do Romance, voltada à experiência individual e fundamentada no sujeito que prospera no sistema econômico capitalista, a obra de Caldwell se relaciona à experiência dos pobres, de trabalhadores à base da sociedade produtiva – ou ainda melhor: no caso de *Tobacco Road*, de trabalhadores à margem dos meios produtivos da sociedade, trata-se da experiência dos miseráveis roceiros que mal tem o que comer no período da Grande Depressão, alijados de direitos básicos.

Estamos diante de um romance essencialmente naturalista, embora alguns críticos e comentaristas expressassem certa dificuldade em enquadrá-lo definitivamente em algum estilo ou categoria, provavelmente por ter sido considerado um romance polêmico à época e ter causado espanto em parte dos críticos devido ao alto teor gráfico de violência – muitos questionaram a qualidade de sua obra e a percepção imediata era de que estivéssemos diante de um romance confuso em termos de estilo. Um crítico mais recente de Caldwell, Lewis Nordan, comenta, em 1995, um pouco dessa percepção difusa quanto à obra: Nordan reconhece a narrativa visceral de suas obras: a violência e o retrato de momentos histórico-sociais fundamentais, em que o leitor é exposto a rebanhos animalizados

com a fome, proprietários de terra sádicos e até mesmo a luta entre o sindicato de trabalhadores e produtores de algodão. No entanto, também, observa que “adora a comédia” em *God’s Little Acre* e *Tobacco Road*, dizendo que, “Despite the despair and the violence, these novels are, in someways, essentially comic” (NORDAN, 1995, prefácio, p. 8).

É possível observar a existência de um movimento pendular entre aqueles que leram Caldwell a partir de um cunho mais moralista e se demonstraram escandalizados com o tom exageradamente violento e “imoral” do romance e aqueles que viriam elogiar sua obra justamente a partir do entendimento de uma força alegórica que as imagens violentas e abjetas possuem para denunciar o sistema estadunidense profundamente desigual. Há, também, os que enxergaram uma força singular em sua obra a partir do contraste entre o uso do tema da violência e uma comicidade derivada da ironia que a narração promove. A comédia no romance surge, principalmente, a partir de um jogo narrativo irônico de justaposições entre as falas das personagens e suas ações, expondo uma dissociação entre fala e práxis: como por exemplo, no capítulo cinco, Bessie, a pregadora, advoga contra o roubo enquanto engole um nabo roubado. Estamos diante de uma comédia sutil que surge a partir da exposição das contradições das personagens.

Quanto à religião, é preciso considerar que a própria fundação da nação estadunidense tem o protestantismo amalgamado à gênese de sua história, com a mitologia protestante dos *peregrinos* a bordo do *Mayflower* em busca da “terra prometida por Deus”, decisiva para a construção ideológica do *Destino Manifesto*, assim como posteriormente contribuiu, por um lado, a fundar os movimentos religiosos de supremacia branca que deram origem à *Ku Klux Kan*, da mesma forma

que, por outro lado, contribuiu para o surgimento de movimentos de resistência da escravidão negra, com os *Spirituals*, e para a fundação de correntes protestantes progressistas, como os Quakers e os Batistas, que incluíam a população negra americana observa-se. Desse modo, a relação entre a religião e as instituições políticas, a ciência e o meio econômico se torna, para o bem ou para o mal, decisiva em muitos processos históricos. Considerando esse escopo religioso, que ajuda a fundar os Estados Unidos, tomo como objeto de estudo o romance de Erskine Caldwell, *Tobacco Road*, no contexto do início do século XX, especificamente a partir dos retratos do Sul que, no período da grande depressão da década de 1930, apresentam a vida miserável de trabalhadores rurais e proponho uma análise temática e formal do romance.

Os temas tratados por Caldwell têm como chão histórico um sistema econômico: o Capitalismo industrial. No que diz respeito à formalização das temáticas expostas na obra de Caldwell, é preciso ter em vista, portanto, uma relação histórica entre o *meio material* da sociedade americana e sua *cultura*. Trata-se de uma relação entre a forma de produção da sociedade – seu aspecto econômico – podendo ser compreendido como “base” - a partir da terminologia marxista - e a *cultura*, definida pelos costumes e ideologias em trânsito no meio social e artístico, definida como “superestrutura”. O presente trabalho será analisado e fundamentado, portanto, a partir da ótica crítica do *Materialismo histórico*.

A formação da nação estadunidense se dá a partir de processos históricos complexos e carregam consigo embates dramáticos e muitas vezes traumáticos entre o sujeito e a religião: o cristianismo trazido às Américas por parte dos colonos ingleses busca refúgio e liberdade na “nova terra” do além-mar e, frequentemente, recorre à destruição - literal e ideológica - do “outro”, pelos “escolhidos”, através de

uma promessa divina. Esse embate acontece desde o primeiro contato com os americanos nativos – ou “índios” -, como descreve Karnal:

A atitude diante dos índios nessa fase inicial [- a fase dos primeiros anos de colonização -] foi praticamente a mesma ao longo de toda a colonização inglesa na América do Norte: um permanente repúdio à integração do índio. O universo inglês, mesmo quando eventualmente favorável à figura do índio, jamais promoveu um projeto de integração. O índio permaneceu um estranho – aliado ou inimigo -, mas sempre estranho. (KARNAL, et. al., 2001, pag. 43)

No caso americano, essa atitude diante dos índios foi bastante motivada por razões religiosas, principalmente calvinistas:

Os “puritanos” (protestantes calvinistas) tinham em altíssima conta a ideia de que constituíam uma “Nova Canaã”, um novo “povo de Israel”: um grupo escolhido por Deus para criar uma sociedade de “eleitos”. (...)

Para manter sua identidade e a coesão do grupo, os puritanos exerceram um controle muito grande sobre todas as atividades dos indivíduos. A ideia de uma moral coletiva onde o erro de um indivíduo pode comprometer o grupo é também um diálogo com a concepção da moral hebraica no deserto. O pacto Deus-povo é com todos os eleitos. (KARNAL, et. al., 2001, pag. 47)

O proselitismo religioso dos protestantes fundamentalistas também contribuiu para surtos de histeria coletiva, como no caso de Salem, em 1692, que condenou vários homens e mulheres que questionavam o autoritarismo da igreja a torturas e à cadeia (KARNAL, et. al., 2001). A religião serviu não somente para a manutenção do poder de colonos privilegiados, mas também para alijar as mulheres de direitos civis, como forma de manutenção da lógica do patriarcado, e como forma de legitimação do trabalho infantil:

Apesar dos elogios, as mulheres não tinham identidade legal. Sua vida transcorria à sombra do pai e do marido. O divórcio foi escasso nas colônias. A maior parte das mulheres casava-se uma única vez.

O universo puritano dividia a existência humana entre infância e vida adulta, sem intermediários. Assim, depois dos sete anos de idade, as crianças eram vestidas como adultos pequenos. (...) As crianças tinham várias tarefas na casa colonial, concebida como uma microcomunidade de trabalho. (KARNAL, et. al., 2001, pag. 68)

O interesse desse pano de fundo religioso na história estadunidense permanece na medida em que essa herança puritana, mantenedora das relações de controle e poder, persiste até o século XX, aliada ao sistema capitalista. É a partir do exemplo das obras de escritores como Caldwell, que observamos como o meio cultural foi incapaz de desvencilhar-se totalmente de suas violências históricas, pois observamos a persistência de um discurso religioso alienador no meio social do trabalho e das relações familiares, sobretudo a exemplo do núcleo familiar tratado em *Tobacco Road*, no imaginário do trabalhador rural norte-americano, relegado a condições miseráveis de subsistência.

1. Erskine Caldwell e sua recepção crítica

We may not like the smell of Caldwell's book, but Zola's words are worth pondering: "When the stench is strong enough maybe something will be done about it."

J. H. Marion, Jr.

Um levantamento preliminar dos críticos de Caldwell, sobretudo de seus contemporâneos, nos traz uma das principais dificuldades de seus leitores à época: compreender que tipo de escritor é Erskine Caldwell, qual seu estilo, como enquadrá-lo no frutífero contexto de seus contemporâneos e, sobretudo, buscar compreender se pode ser considerado, junto ao panteão de grandes nomes como Scott Fitzgerald, William Faulkner e John Steinbeck, um autor de grande relevância, com uma obra de grande importância.

Caldwell se tornou um escritor de fama significativa, ainda em vida, mesmo que tenha havido controvérsias quanto à sua recepção: por um lado, seus livros venderam milhões de cópias, foram traduzidos para dezenas de línguas e tornaram-se conhecidos mundo a fora, além disso, duas de suas principais obras foram, posteriormente adaptadas para o teatro e para o cinema, tornando-se sucesso de público; por outro lado, suas obras foram, também, censuradas em alguns estados norte-americanos, por serem consideradas imorais, indecentes e sensacionalistas. *Tobacco Road* é o exemplo de uma de suas obras mais notáveis: trata-se de um romance que escancara de forma contundente delicados temas históricos e sociais e não se priva de descrever em detalhes os horrores da violência, pobreza e exploração a que estão sujeitas suas personagens.

Diante da fama de Caldwell e o efeito que suas obras tiveram nos Estados Unidos, parece haver um estranhamento quanto ao tom e à forma de *Tobacco*

Road, visto que parte da crítica insistiu em sugerir uma aparente contradição entre o aspecto de engajamento social de sua obra e o aspecto essencialmente “cômico de seus romances”. Considerando esses contrastes de sua recepção crítica, talvez o momento histórico nos ajude a elucidar a então percepção do tom cômico de parte de sua crítica, uma vez que *Tobacco Road* fora posteriormente adaptado em peça (1933), por Jack Kirkland, e em filme de Hollywood (1941), dirigido por John Ford – ambas as adaptações posteriores ao fenômeno político-econômico do *New Deal* -, tendo seu tom sido significativamente atenuado quanto ao teor da violência, assim como a evidente inserção de uma comédia pastelão, caricata e de riso fácil para o público, além da adição de um personagem à estória: capitão Tim, que surge como uma figura de conciliação entre a família pobre do campo e os bancos.

Ora, diante do contexto histórico em que as adaptações foram feitas é possível inferir que as mudanças realizadas serviram, provavelmente, para atender a demandas políticas e mercadológicas. É evidente que estamos diante de mudanças significativas no que diz respeito ao tom e à forma, se compararmos o romance e as adaptações dramáticas e é difícil saber com precisão se a leitura do lado cômico da obra de Caldwell não fora influenciada por tais adaptações, devido ao seu imenso sucesso. As adaptações dramáticas e cinematográficas do romance, no entanto, não são objeto de estudo do presente trabalho. Não estamos, contudo, diante de um romance “cômico por excelência”, no sentido de uma comédia “pastelão”, evidente no teatro e no cinema; não se trata de uma obra de riso fácil, feita para o entretenimento de massas: o efeito é frequentemente o oposto.

Na introdução de seu livro de coletâneas de ensaios a respeito de Caldwell, Scott MacDonald faz um apontamento das questões mais pertinentes a respeito da figura do autor: parte da crítica o considerava um humorista, chegando a ser

rotulado como “humorista nato”, outros ainda o rotulariam como um “reformista social”, um “idealista”, assim como, em outro polo, outros denominariam sua obra como “imoral” e “grotesca”. (MACDONALD et. al., 1981)

O interesse do presente trabalho, no entanto, mais do que categorizar *Tobacco Road* definitivamente em algum um dos polos de sua recepção crítica, é fundamentalmente pensar como Caldwell mimetiza seu tema de interesse (a representação da vida de uma família de reideiros sulistas, no período da Grande Depressão), sob a luz do estilo Naturalista. Os primeiros críticos de suas obras, sobretudo os contemporâneos a *Tobacco Road*, ressaltam, majoritariamente, o aspecto violento e “grotesco” de seu trabalho – e não por menos, sua obra crítica incomodava acadêmicos e políticos.

É importante esclarecer que o termo “grotesco”, citado recorrentemente no presente trabalho e adotado por parte de seus críticos, está alinhado principalmente à uma conotação mais conservadora e moralista da palavra, referindo ao “feio”, ao “deformado”, “imoral” e “deturpado”. Neste contexto, o *grotesco* alude ao pior de seus sentidos, sem considerar o conceito do grotesco como uma técnica estilística deliberadamente usada por escritores hábeis como forma de organizar o caos: nesse sentido, o *grotesco* denotaria força estética na arte – tal aspecto estilístico possui rica discussão e teorização, não abordada no presente trabalho. Fica evidente, então, que a maioria dos críticos de Caldwell usam o termo *grotesco* para desqualificar sua obra, na tentativa de enfraquecê-la ao invés de considerá-la madura (daí a aceção mais conservadora do conceito).

Vejamos, ainda, que, como Stanley Lindberg observa, Caldwell tendia a ser subvalorizado, pois, em suas palavras, “Caldwell has never fit well into any established critical category” e que seu trabalho seria rotulado imediatamente como

o de um “humorista”, além de também ter sido considerado um “realista primitivo” – *primitive realist*, do inglês. É comum observar como a recepção crítica mais contemporânea a Caldwell se mostrava, em grande parte reticente em definí-lo. Scott MacDonald (1981) resume esse estranhamento entre seus críticos ao comentar a recepção de Joseph Warren Beach:

Beach saw Caldwell in na aesthetic dilemma: how could the horrible social conditions he was so serious and well-informed about be created so as to give aesthetic pleasure? Caldwell's solution, Beach felt, was the development of a brand of Bergsonian humor (humor results when human beings with intelligence and free will exhibit the wooden and automatic movements of puppets) with which to presente his chief theme: “the agony of the impoverished land.” The comedy of the Lesters' less-than-human activities was not only a result of terrible socio-economic conditions; it was, Beach concluded, a means of making painful realities aesthetically palatable to the reader. (MACDONALD et. al., 1981, p. 14, intro.)

Esse “dilema” entre retratar condições sociais tão horríveis a partir de uma linguagem que traria um “prazer estético” parecia incomodar significativamente muitos de seus críticos. *Tobacco Road* é um romance que expõe contradições do sistema estadunidense de forma contundente ao mesmo tempo em que se torna muito popular. Essa “contradição estética” parece ser um lugar comum de leitores mais conservadores para desqualificar, portanto, o talento e a obra de Caldwell. Scott Macdonald deixa claro como houve uma preocupação por parte da crítica em atacar o que seria o “talento” de Caldwell como escritor:

While Beach seemed satisfied with his explanation of the dialectic relationship between Caldwell's social concern and his humor, other critics continued to see a disparity, and to see it as serious limitation to a substantial talent. According to Cleanth Brooks, Caldwell's “real ability to

use folk as materials for comic effect, has frequently been pushed into propaganda for various causes with the resulting confusion of his attitude toward his material... Mr. Caldwell frequently misunderstands his own purpose.” (MACDONALD et. al., 1981, p. 14, intro.)

Parece evidente que o aspecto do “humor” em Caldwell incomodava parte da crítica: Cleanth Brooks desqualifica Caldwell e sugere uma limitação de talento ao dizer que Caldwell usa os sujeitos pobres para servir a um material de comédia e, dessa forma, comete equívocos quando ao “seu propósito”. Por se tratar de um comentário geral a respeito da obra e do sucesso de Caldwell é difícil saber qual a acepção de comédia a que Brooks se refere, se levamos em conta a diferença entre o romance *Tobacco Road* e as adaptações dramáticas, assim como a própria diferença de tom entre outras de suas obras. Seja como for, o aspecto da comédia surge como um incômodo recorrente dentre os que criticam Caldwell. No entanto, para que pensemos em um recorte mais específico do aspecto do efeito cômico da obra de Caldwell, é produtivo recorrer à observação de Lindberg

...there are often other attractive elements of comedy present in his writings: juxtapositions of the unexpected and the predictable, ironic misunderstandings, mishaps caused by naiveté or greed, etc. Much of the comedy derives from the distance between characters participating in the stories and the voice telling the story, with the narrator often assuming a fairly noncommittal, even deadpan stance toward the events being related. (LINDBERG, 2012, p. 496)

O humor em Caldwell, de acordo com o excerto, invade a narrativa principalmente a partir de uma espécie de jogo irônico entre o ponto de vista do narrador e o ponto de vista das personagens; o lado humorístico surge a partir de “desentendimentos irônicos” e “deformações causadas por ingenuidade e

ganância”. Como leitores, observamos o lado mais mesquinho das personagens retratadas: o narrador nos coloca na posição de achar risível grande parte das ações e desventuras da inocência de Jeeter ou da hipocrisia de Bessie; o narrador tende, portanto, a direcionar o olhar do leitor para enxergar tais figuras de forma rebaixada.

O procedimento apontado por Lindberg se apresenta como uma chave de leitura interessante para compreender o aspecto do humor em *Tobacco Road*: trata-se do efeito cômico gerado a partir da ironia. Muito da comédia gerada na narrativa vem das contradições e justaposições entre “a voz que conta a estória” e as personagens participantes da estória. O posicionamento desse narrador que conta a estória se coloca de forma a constantemente apontar as contradições dos sujeitos e, dessa forma, criticá-los de maneira irônica. É possível que o leitor perceba constantemente, assim, uma dissociação entre os discursos correntes das personagens e suas práticas: o falso moralismo de Bessie, assim o comportamento paranoico e ingênuo de Jeeter, ou o discurso violento e imaturo de Jeeter perante uma relação infantilizada quanto sua compreensão da vida de casado etc., tornando, em certa medida, tais personagens e as situações em que estes se encontram, risíveis.

Após esse breve comentário a respeito da questão da comédia em Caldwell, é possível notar, também, como a própria caracterização das personagens se torna um ponto problemático para parte de sua fortuna crítica – a seguinte observação de MacDonald resume o olhar de seus leitores mais contemporâneos quanto à representação das pessoas:

According to [Carl] Bode, “Caldwell’s is not the true South. But the important thing for the multitude of customers in the reprint Market is that it is true enough for them. And it invites them to feel superior to it”. A number

of critics complained about Caldwell's characterization: Walter Allen – "Sex apart, the characters of God's Little Acre are not even animals: they are mindless automata"; John M. Bradbury – "Caldwell's characters never come across the printed page as people, but only as absurdly amusing or grotesquely fascinating examples of a new subhuman species"; Louise Y. Gosset – "The mirror which Caldwell says he holds up to human nature reflects not a representative selection of mankind but a private chamber of horrors" (MACDONALD et. al., 1981, p. 15 Intro.)

Um dos problemas iniciais para a crítica de Caldwell, portanto, é que ambos os aspectos – do estilo e o da caracterização das personagens – apontariam para uma espécie de *impasse formal* para os seus leitores contemporâneos: seus primeiros críticos buscarão compreender seu estilo para lidar com sua matéria histórica, assim como criticarão o próprio retrato das personagens, questionando o fato de os sujeitos retratados não demonstrarem profundidade psicológica e serem retratados como *tipos*, como *estereótipos*.

O vocabulário usado por esses críticos para definir as personagens é categórico – "animais", "autômatos descerebrados", "exemplos grotescos de uma nova espécie de sub-humanos", ou ainda, "uma câmara privada de horrores". Não resta dúvida, portanto, que as imagens abjetas usadas por Caldwell para retratar o sujeito estadunidense sulista, inserido no contexto da crise do capitalismo, foram motivo de escândalo para sua recepção crítica.

James T. Farrel, em fevereiro de 1933, define:

He can tell what people say and do often with a keen sense of humor, and he can make his readers feel their environments; but he has, as yet, not matched these abilities by a clear perception of what they feel, and how their feelings and attitudes change in time of stress. He seems to

be so gifted that he writes like a “natural” writer, but he does not give the impression of having completely mastered his technic. (MACDONALD et. al., 1981, p. 25)

Dessa forma, Farrel sugere uma característica de escritor “naturalista”, no sentido de fornecer uma descrição objetiva das ações das personagens, sem lhes sondar os pensamentos, sem demonstrar claramente o que sentem e suas motivações, ainda que, segundo suas palavras, “não aparente dominar completamente essa técnica [-a do escritor naturalista-]”. Em seu ensaio, no entanto, Farrel não deixa claro o porquê de Caldwell não dominar completamente essa técnica. O destaque de estilo é evidente – o retrato das personagens através de suas ações e não de suas emoções.

Num ensaio de 1934, Lawrence S. Kurbie, tendo como objeto o romance *Tobacco Road*, mas, a partir de um viés mais conservador, explora demasiadamente o aspecto moral do sexo no romance e procura estabelecer, a partir de contorcionismos teóricos, o “sentido de obscenidade”, a partir de uma visão psicológica. Kurbie, também, ressalta a forma como as mulheres são representadas, supondo que a obra de Caldwell só seja capaz de reduzir a figura feminina à procriação, à prostituição ou à morte:

The figures of women can be arrayed in order from the most dim to the clearest; and then one sees that the shadowy figures are the frank mother-images, and that as the figures of women become clearer the maternal role is distorted more and more towards perversion and prostitution. It is as if the book were saying that the only good woman is a dead and legendary mother – and that even there danger and sin may lurk. (MACDONALD et. al., 1981, p. 162)

O que há de problemático na crítica de Kurbie é a forma em como ele é categórico ao afirmar que “é como se o livro dissesse que o único [tipo de] mulher boa já estivesse morta ou fosse [uma construção] mítica”. O crítico observa bem a gradação das personagens femininas em Caldwell, passando por um papel maternal distorcido, pela perversão e prostituição, mas sua perspectiva espera um retrato positivo das mulheres, o que incorre uma expectativa moralizante. Para tanto, continua:

This much, then can be safely concluded: that in this tale are found only certain limited conceptions of women. There are good mothers who are dead, good mothers who suffers, bad mothers who hoard their sustenance and will not share, mothers who breed and transmit disease, erotic mothers whose bodies exist to nurse men, and women who exist only to destroy. (MACDONALD et. al., 1981, p.162 - 163)

Sua crítica à hipersexualização e à objetificação das mulheres, no contexto de sua crítica à “obscenidade do sexo” é bastante categórica e possui um tom conservador, quase como se Kurbie imprimisse um julgamento moral para Caldwell e esperasse do autor uma retratação mais idealizada e menos abjeta das personagens. Sua crítica é categórica ao dizer que “isso pode ser seguramente concluído: que em sua história são encontradas somente concepções limitadas das mulheres”.

É evidente esse rebaixamento no retrato das figuras femininas, a exemplo de Ellie May, que logo nos primeiros capítulos, se comporta como um animal deformado, e rastejante, a distrair Luv, para roubar-lhe o saco de nabos:

Ellie May had dragged herself from one end of the yard to the opposite side. She was now within reach of Lov where he sat by his sack of turnips. She was bolder, too, than she had ever been before, and she

had Lov looking at her and disturbed by the sight of her harelip. Ellie May's upper lip had an opening a quarter of an inch wide that divided one side of her mouth into unequal parts; the slit came to an abrupt end almost under her left nostril. The upper gum was low, and because her gums were Always fiery red, the opening in her lip made her look as if her mouth were bleeding profusely. (CALDWELL, 1932, p. 21)

Nesse trecho, Ellie May se arrasta como um bicho e a descrição dos lábios leporinos é acentuada e abjeta, tal como um animal aleijado. Observo, no entanto, que esse grau de animalização existe na descrição em virtude da fome – a personagem está tentando alcançar os nabos. O que temos é mais uma construção de imagem que procura mimetizar a relação da miséria com o sujeito que se destitui de sua humanidade, a partir de condições históricas; a forma que Caldwell encontra para ilustrar a situação miserável dos pobres no Sul é descrevendo a deformação no próprio corpo das personagens.

O tom crítico de Kurbie sugere um julgamento negativo a respeito da escolha estética na obra de Caldwell. Ao contrário do que Kurbie sugere, no entanto, a escolha de Caldwell em estabelecer um retrato rebaixado das personagens e apresentá-las de maneira abjeta é justamente um ponto forte de sua obra, uma vez que essa estética abjeta é usada para ilustrar a pobreza material em que vivem as personagens.

Kurbie, portanto, exige de Caldwell uma profundidade dos personagens e parece se incomodar como estilo de *tipos sociais*, descrevendo tal categoria como “personagens sem carga de subjetividade e que representam figuras geralmente estereotipadas”. Em certo momento, Kurbie insiste na distinção entre “autor” e “narrador” e é incapaz de enxergar para além dessas instâncias.

It is necessary to stress the elimination of the author from our study, because the book has frequently been spoken as “sick”, a characterization which might be taken as meaning that the author was sick as well. Such a deduction is not all warranted on the basis of what is evident from the book. The relationship of an author to his work is Always complex; and to judge of an entire man from an isolated fragment of his stream of conscious or unconscious thought would be both unscientific and unsound. We can speak with some measure of confidence only of that which we have in hand, namely the book itself, and draw no conclusions about the author. (MACDONALD et. al., 1981, p.165)

É interessante notar que Kurbie parece muito ligado a uma expectativa moderna, ao observamos o vocabulário utilizado em seu ensaio: “stream of conscious thought” e “unscientific”; Kurbie, contudo, recaí em uma defesa de Caldwell a partir de julgamentos mais conservadores – procura dissociar a pessoa de Caldwell (autor) do “livro considerado doentio” (obra) – e apresenta grande preocupação em não julgar Caldwell como um “imoral”, como se analisar um romance e analisar o caráter do autor fosse um processo indissociável para a leitura da obra.

Kurbie julga, portanto, negativamente certos procedimentos formais e escolhas estilísticas de Caldwell, como autor naturalista. O aspecto do observador científico e do narrador que representa *tipos sociais* não foi bem recebido pelo crítico, embora este narrador seja essencial para a estética de Caldwell. Como procedimento formal, temos a postulação de Italo Caroni, que observa que, ao definir os aspectos do estilo naturalista, Zola introduz

a esperança moderna por excelência do milagre científico. Pois na verdade a ciência torna-se, para ele [-Zola-] como para sua época, um álibi espiritual. Com ingenuidade, acredita-se então no poder sobre-humano de

um progresso científico apto a regenerar e apurar a espécie humana.
(CARONI, intr., 1995, p. 10)

Apesar de enxergar certa ingenuidade na formulação de Zola, ele é preciso ao pontuar a presença do “narrador-cientista”. O que narra é o observador cientista na medida em que procura descrever o retrato da experiência humana a partir de uma cuidadosa análise e observação do seu meio. As personagens apresentadas como *tipos sociais* estão relacionadas a uma síntese da relação do sujeito com o meio prático e cultural. Por essa razão os *tipos* são marca de estilo recorrente no romance naturalista. Onde Kurbie enxerga uma fraqueza de estilo, há na verdade um procedimento estilístico essencial ao naturalismo – distante da expectativa de Kurbie, que parece estar muito mais alinhada ao *Realismo* do romance burguês.

A limitação que a crítica de Kurbie traz é, primeiramente, tentar analisar a obra a partir da ordem dos *valores* - em suas próprias palavras, Kurbie diz, por exemplo, que em *God's Little Acre* “os valores são confusos (...) como se [o narrador] procurasse normalizar comportamentos potencialmente doentios” (MACDONALD et. al., 1981, p.166). Além de perder de vista o jogo irônico que o narrador de Caldwell estabelece, criando uma confusão entre autor e narrador, Kurbie não percebe, por outro lado, as condições materiais expostas no romance, que norteiam as relações das personagens.

Kenneth Burke, em abril de 1935, insiste na ideia da imagem do retrato de personagens animalizados em Caldwell e diz que “in its temperate, more social aspects, it shows a tendency to deny humans their humaneness” (MACDONALD et. al., 1981, p. 168), reforçando a ideia da perda de humanidade das personagens, ao que ele chama de grotesco. Sugere, ainda, uma característica da técnica de Caldwell:

Here we come to the subtlest feature of Caldwell's method. Where the author leaves out so much, the reader begins making up the difference for himself. Precisely by omitting humaneness where humaneness is most called for, he may stimulate the reader to supply it. When the starved grandmother in "Tobacco Road" lies dying, with her face ground into the soil, and no one shows even an onlooker's interest in her wretchedness, we are prodded to anguish. When these automata show some bare inkling of sociality, [it] may seem like a flash of ultimate wisdom. I suspect that, in putting the responsibility upon readers, he is taking more out of the community pile than he puts in. (MACDONALD et. al., 1981, p.170)

O interessante nessa observação de Burke é a ideia da "compensação": como se o romance fornecesse um retrato brutalizado e abjeto sem, no entanto, fornecer solução para essas pessoas. Dessa forma, caberia ao leitor "suprir" a humanidade que falta às personagens e que, assim, o leitor seja instrumentalizado para pensar as questões sociais. A relação que Burke percebe entre o autor e leitor, em que o primeiro fornece o retrato cru e brutal das relações sociais, relegando ao segundo a responsabilidade de reflexão e a ação é fundamental para compreender o jogo estético de Caldwell. A relevância do excerto trata de uma das sugestões sobre como Caldwell lida com sua matéria histórica – neste caso, porém, não a partir do humor, como alguns insistem em classificar, mas a partir do estranhamento causado pela construção de imagens violentas.

Essa chave de leitura sobre o método de Caldwell nos remete às palavras de Terry Eagleton, ao falar de uma abordagem do Marxismo em relação à literatura:

O Marxismo é uma teoria científica das sociedades humanas e da prática de transformá-las; e isso significa, de modo muito mais concreto, que a narrativa que o marxismo deve oferecer é a história da luta dos

homens e das mulheres para se libertarem de certas formas de opressão.
(EAGLETON, 2001, p. 9)

Aqui, não lembro as palavras de Eagleton no sentido de que Caldwell nos oferece em sua obra uma narrativa propositiva da luta de homens e mulheres para a emancipação, afinal de contas, em *Tobacco Road*, não há emancipação das personagens: pelo contrário, são sobrepujadas pela violência do capital e o romance não oferece uma narrativa de superação. No entanto, destaco a força da obra de Caldwell, retomando o exemplo de Burke, no sentido de fornecer ao leitor instrumentos materiais para enxergar o horror da opressão e, dessa forma, provocar o leitor para que, dessa forma, ele possa ser levado às práticas de transformação da sociedade humana.

Não interessa ao romance, como objeto cultural, narrar a superação a partir das personagens; observamos que não é papel de *Tobacco Road* o de fornecer uma narrativa de transformação cultural: seu objetivo é, antes de mais nada, o de causar reflexão ao expor a brutalidade à que são expostos os sujeitos na cultura, afinal de contas as personagens se encontram tão alienadas em seu meio que são majoritariamente incapazes de pensar para além de seus impulsos primitivos de fome e desejo. Nesse sentido a obra de Caldwell convida seus leitores aos atos de transformação da sociedade, a refletir e intervir sobre o que não fora resolvido no romance.

Por fim, Burke, com certa ponderação, sugere classificar alguns aspectos da obra de Caldwell a partir da ótica do simbolismo – no sentido de ler o autor a partir da ótica do estudo psicológico, ou do entendimento do enredo à luz de interpretá-los como sonhos -, afinal, para além das condições materiais expostas, ele ressalta sugestões simbólicas da relação que os personagens possuem com a sexualidade,

como se os impulsos libidinais estivessem ligados tanto às relações de poder como às próprias privações materiais. Burke flerta com uma leitura mais psicanalítica do conceito de “simbólico”, mas não deixa claro o quanto adere a essa leitura e parece ter uma resistência ao assumir esse pressuposto:

I have denied that Caldwell is a realist. In his tomfoolery he comes closer to the Dadaists; when his grotesqueness is serious, he is a Super-realist. We might compromise by calling him over all a Symbolist (if by a Symbolist we mean a writer whose work serves most readily as case history for the psychologist and whose plots are more intelligible when interpreted as dreams). (...)

In books of complex realistic texture, such as the great social novels of the nineteenth century, we may feel justified in considering the psychologist's comments as an intrusion when he would have us find there merely a sublimation of a few rudimentary impulses. The important thing is not the base, but the superstructure. With fantastic simplifications of the Caldwell sort, however, the symbolic approach has more relevance. (MACDONALD et. al., 1981, p. 171)

Ao buscar uma classificação adequada e pensar diversos caminhos de interpretação para o estilo de Caldwell, Burke já sugere, também – ainda que de maneira tímida -, uma leitura materialista a respeito de seu romance, ao utilizar os termos “base” e “superestrutura”. Já, aqui, o que é considerado “simbólico” para Burke se liga à forma de retratar uma realidade histórica contida no contexto da década de 1930.

J. H. Marion, em um ensaio de 1938, contribui para a discussão sobre o estilo de Caldwell também se utilizando de termos como “grotesco” e “simbólico” e é categórico ao dizer que Caldwell possui uma “capacidade notável de uma autocrítica

honestas” no cenário da literatura ao retratar o Sul, quando lança, em suas palavras, “um feixe de luz incolor sobre um segmento de um sistema social desmoralizante”. Nesse sentido, Marion insiste na ideia de uma espécie de acerto de contas que Caldwell realiza através sua obra, no sentido de produzir uma literatura que exponha de forma clara os reais problemas das famílias do Sul dos Estados Unidos. Em outro trecho de seu artigo, Marion discute o efeito dessa como estética que do grotesco:

Here and there, to be sure, a shocked voice cries that Caldwell's pictures of grotesque of poor-white life are caricatures, his characters grotesque. One only could wish they were! But while the poverty and depravity of old Jeeter Lester and his Family are not universally typical, they are at least accurately symbolic. For, by and large, life is like that among the dispossessed of this region. (...) The characters in Tobacco Road are an integral part of what someone has called that “miserable panorama of unpainted shacks, rain-gulled fields, straggling fences, rattle-trap Fords, dirt, poverty, disease, drudgery and monotony that stretches for a Thousand miles across the belt. (MACDONALD et. al., 1981, p. 176 – 177)

Enquanto alguns dos seus críticos compreendia o *grotesco* somente a partir de uma conotação de “deformação moral” diante dos valores do romance - inferindo a ideia de uma obra sensacionalista, existente para causar escândalo -, Marion compreende o uso do *grotesco* como uma estética simbólica: trata-se de uma forma de mimetizar a pobreza, a privação, a fome e a violência e demonstrar, através de descrições abjetas – “grotescas” - como estas são experiências brutais e desumanizam os indivíduos; as imagens caricatas não são meras caricaturas formais, como tipos à capricho do narrador, mas um retrato simbólico da pobreza do sul. Nesse sentido, a conotação do que é “simbólico” para Marion se distancia de uma perspectiva psicológica e psicanalítica: pelo contrário, Marion compreende

o *simbólico* como uma espécie de síntese precisa a respeito da pobreza das personagens, imagens que, através de sua representação simbólica, fornecem um “panorama da pobreza”, relacionando-se a um estilo estético que procura condensar o conteúdo histórico.

Distanciando-se de uma crítica mais conservadora, ao estilo de Kurbie, Marion insiste na força imagética presente no estilo de Caldwell para revelar o que está por trás da ordem social vigente:

What Caldwell unconsciously indicts, therefore, is not so much the immorality and misery of a single family, but the corrupt and degrading influence of this entire social order itself. (MACDONALD et. al., 1981, p.177)

A partir dessa leitura, é evidente a percepção de Marion a respeito das condições materiais dos sujeitos retratos na obra de Caldwell, afinal, em suas palavras, o que lesa a esses sujeitos não é “aquilo que lhes é intrínseco, mas aquilo que lhes é externo”. Nesse sentido, Marion é um dos primeiros a fornecer, de maneira clara, uma leitura que lança mão da relação entre sujeito e sua materialidade econômica, de condição sócio-histórica em relação à obra de Caldwell e é justamente a partir desse viés que interessa analisar *Tobacco Road*.

Vimos como o estilo de Caldwell, de descrições mais abjetas e violentas, fora lido de maneira mais moralista por parte dos críticos e compreendido como um ponto negativo de sua escrita, no entanto, críticos como Marion compreenderam que, justamente a partir desse estilo, é que emerge um dos pontos positivos da força literária de Caldwell. Ao falar sobre o *grotesco*, de maneira semelhante a Marion, Natalie Wilson analisa, cerca de setenta anos após os primeiros críticos, como a

escolha de Caldwell em apresentar corpos deformados é um procedimento formal eficaz, que expõe a injustiça social do Sul:

The body is variously presented as a weapon, an animal, a machine, or some other object, but rarely as a complex entity able to resist the power formations that twist it. The body is this ironically de-materialized in Caldwell's fiction. For, although Caldwell continually focuses on the materiality of bodies, he does so in a way that dehumanizes his characters, distorting them into pathetic objects shaped by social injustice. (MCDONALD et. al., 2006, p. 117)

Por “personagens desumanizados” e reduzidos a “objetos patéticos”, tomo o exemplo da forma em que Lov trata Pearl, de apenas treze anos, pois essa se recusa a deitar ou conversar com Lov:

Lov asked Pearl questions, he kicked her, he poured water over her, he threw rocks and sticks at her, and he did everything else he could think of that he thought might make her talk to him. She cried a lot, especially when she was seriously hurt, but Lov did not consider that as a conversation. (CALDWELL, 1932, p. 3)

A violência a qual Pearl é submetida é descrita com frieza, a partir do ponto de vista de um narrador que aparece, aí, como mero espectador – “espectador” no sentido de “observador distante”: o trecho descreve atos de violência como “chutar”, “atirar pedras e paus” em uma criança de treze anos sem, no entanto, emitir julgamento. A descrição da cena pode gerar um efeito aflitivo e provocar o leitor, afinal como é possível descrever tamanha violência sem emitir juízo? Retomando a formulação proposta por Burke, a responsabilidade de reflexão é imediatamente imposta ao leitor. Do ponto de vista formal, o distanciamento com que o próprio

narrador descreve a cena faz com que este se pareça destituído de empatia ao justapor as imagens da agressão a uma descrição objetiva.

É notável observar o estranhamento que seus primeiros leitores tiveram e, por essa razão, ele fora chamado, também, de vulgar. O que está no centro dessa discussão é a preocupação social que Caldwell parece ter com o sistema econômico decadente do Sul e com o resultado da crise nos Estados Unidos e a forma como ele lida com a temática no romance. Em uma carta endereçada aos professores da *College Columbia University*, Caldwell protesta a censura que seus romances sofreram e insiste na ideia de “acertar as contas” com a narrativa histórica do Sul:

“Tobacco Road”, the novel, is, in a way, my reaction to the dishonesty of the South Carolina college which taught, by suppression and censorship, that the Southern point of view was the true version of the history of the Civil War. And, too, it is my reaction to the present-day attitude in the South of covering up any phase of life that might cast reflection upon Southern institutions and people.” (MACDONALD et. al., 1981, p.33 - 34).

A declaração deixa clara sua intenção de promover uma narrativa de resistência. Nesse sentido, o procedimento escolhido pelo narrador de Caldwell causa grande incômodo pois expõe o que a censura e as mentiras dos acadêmicos da Carolina do Sul se recusaram a denunciar: a violência social resultante de um meio econômico degradante. Não é à toa que muitos de seus críticos pareceram bastante incomodados com o retrato “vulgar” – em suas palavras – das personagens do romance e da “naturalização da violência”.

Ainda retomando o que Natalie Wilson diz a respeito de Caldwell “focar continuamente na materialidade dos corpos”, lembro, não somente os lábios

leporinos de Ellie May, como já citado anteriormente¹, como também a Pelagra em Ada e o nariz deformado de Bessie, a pregadora:

Bessie's nose had failed to develop properly. There was no bone in it, and there was no top to it. The nostrils were exposed, and Dude had once said that when he looked at her nose it was like looking down the end of a double-barrel shotgun. Bessie was sensitive about the appearance of it, and she tried to keep people from staring at her and commenting on what they saw. (CALDWELL, 1932, p.44)

Bessie incorpora não somente uma figura feminina deformada, mas, assumindo o papel principal da voz religiosa, sintetiza em seu corpo a deformação da própria religião. Ao pensar o retrato dos corpos deformados, Wilson sugere uma relação entre o *grotesco* com a política social americana degradada: aqui, o *Sonho Americano* aparece como um *pesadelo* e o retrato do caos e da deformação se mostra como um procedimento formal capaz de configurar essa ironia produzida pela crise do capitalismo, em que o sonho se torna pesadelo:

Caldwell's characters are shaped by hard labor, hunger, racism, and violence. Warped into simultaneously menacing and pathetic forms, his characters are horrifying in their propensities and desires to harm other bodies. At the same time, they are pitiable for their inability to escape outmoded Southern conventions, social types, and labor practices. Depicting the American Dream as a nightmare, Caldwell represents social injustice in material terms by focussing on bodies marred by poverty and oppression. Detailing the embodied effects of social Injustice, Caldwell succeeds in making a crucial contribution to the tradition of American grotesque literature. (MCDONALD et. al., 2006, p. 117)

¹ Ver páginas 15 e 16.

Em suma, essas personagens animalizadas e destituídas de subjetividade estão relacionadas à degradação do indivíduo a partir do seu meio; trata-se de procedimento estético que configura Caldwell como um importante contribuinte para a literatura grotesca americana, nas palavras de Wilson. Italo Caroni, no prefácio da obra *Do Romance*, comenta a respeito da formulação da estética naturalista:

mais que a similitude metodológica, interessa a de conteúdo, que faz com que, na óptica naturalista, o romance se transforme em análise crítica das paixões e comportamentos contextualizados. (ZOLA, 1995, p.15)

Temos em Caldwell um escritor essencialmente naturalista, visto que seus procedimentos formais objetivam mimetizar os “comportamentos contextualizados” – aqui, especificamente a degradação do meio natural do rural em virtude da Grande Depressão - e estabelecer uma crítica de como tal degradação afeta indivíduos em corpos dilacerados e comportamentos animais em meio à miséria.

Por fim, no que há de mais consolidado em sua recepção crítica, temos Christopher B. Rieger que aponta Caldwell, também, para a estética naturalista e que, segundo suas palavras, diz que o *Tobacco Road* “conta histórias da interdependência humana com seu meio natural” e acrescenta, no entanto, o que ele chama de “perspectiva *ecocrítica*” (MCDONALD et. al., 2006, p. 131), em que:

Instead of a harmonious coexistence of people and nature, these novels - [Tobacco Road and God's Little Acre] – present a failing relationship between humans and their environment. Caldwell's work suggests a metaphorical connection between people and nature, but also depicts a material link. That is, the depleted land in Caldwell's work is not only a metaphor for his characters' depleted lives; it is also a material cause of their poverty. (MCDONALD et. al., 2006, p. 131)

Rieger enfatiza a relação da hostilidade da natureza com privações materiais e, portanto, não limita sua crítica somente à natureza hostil, mas enfatiza a complexidade que Caldwell consegue retratar da “magnitude dos problemas que os fazendeiros sulistas enfrentam”, agregando ao que classifica como *ecocrítica*, a questão econômica da crise sulista, o meio material influenciando, portanto, os sujeitos.

Além do que chama de *ecocrítica*, Rieger se inclina à crítica *ecofeminista*, em que a relação das personagens femininas com a natureza é fundamental e, portanto, a degradação do meio-ambiente se relaciona, também, à decadência, inclusive física, das personagens femininas. Mais do que isso, sob a ótica do *ecofeminismo*, enquanto há a identificação das mulheres com a natureza, temos, por outro lado, esta sendo modificada pela cultura masculina.

A oposição das esferas temáticas se coloca entre as personagens femininas - e por extensão a própria natureza - e os personagens masculinos, representando a cultura. Sua justificativa está nos exemplos do processo de objetificação da mulher, subordinada ao homem: o que fica evidente na relação entre Lov Bensey e Pearl, em que o homem transforma a mulher – vale anotar, criança, ainda - em objeto sexual, como, também, na relação entre Jeeter e Ada Lester, em que a voz de Ada é constantemente suprimida pela voz de Jeeter, no romance; para ele, ela não passa de uma espécie de “bicho que só sabe reclamar”.

Sua formulação mais exemplar a respeito dessa relação crítica do *ecofeminismo* e como essa se articula com o meio material, influenciando o comportamento das personagens é a seguinte:

In *Tobacco Road*, he [-Caldwell-] links women to a ruined Garden in order to emphasize the death of the pastoral dream and the extinction of the Jeffersonian yeoman farmer. (...) The Lesters have been conditioned by the realities of their place to formulate particular conceptions of “the outside world”, including the belief that all commodities are scarce, necessitating constant and violent competition, and the mistrust of any outsider (often anyone outside the self). (MCDONALD et. al., 2006, p. 134)

Daí o resumo do que é narrado logo nos primeiros capítulos do romance: a família Lester querendo roubar os nabos de Lov, a animalização de Ellie May, a violência à Pearl, a ação que se desenvolve fundamentalmente pela desconfiança, mentira e disputa constantes. Num meio em que “todas as commodities são escassas”, só resta, ao indivíduo, a desumanização e às relações sociais, a ruína.

Em conclusão a este primeiro capítulo, vimos como a fortuna crítica identifica, em geral, uma notável preocupação de Caldwell em denunciar a profunda crise econômica em sua obra. *Tobacco Road* nos fornece imagens deformadas das personagens, descrições abjetas do meio, relacionadas ao sistema degradante a que eram sujeitados os *sharecroppers* nos Estados Unidos. Vimos, também, como o retrato da família Lester alude, em grande medida a toda uma condição dos pobres roceiros no contexto da Grande Depressão e como essa condição advém de um sistema econômico industrial degradante para grande parte dos estadunidenses. Compreendemos, portanto, como é importante ter clara a relação entre o meio e o sujeito e como o Naturalismo se apresenta como alternativa estilística em *Tobacco Road* para ilustrar essa relação.

Ora, é evidente que os sujeitos são influenciados por seu contexto material, assim como a violência evidente no romance advém de uma violência ainda maior e mais brutal da espoliação econômica a que estão sujeitos esses trabalhadores

rurais, desamparados pelo Estado e à mercê das indústrias, dos bancos e do capital especulativo. Entretanto, de igual forma, *Tobacco Road* fornece um tema muito caro a todo esse contexto sulista: a religião. Tendo crescido em uma nação fortemente protestante, Caldwell compreendeu de perto o papel que a religião exercera no imaginário cultural estadunidense. É de se admirar, portanto, a flagrante ausência de uma análise mais profunda a respeito do tema da religião na fortuna crítica de Caldwell, uma vez que se apresenta como tema recorrente na obra de Caldwell.

Tobacco Road não somente denuncia as mazelas da crise econômica, mas também retrata longamente o espectro religioso que permeava este meio. Ao pensar a religião, não estamos diante de um tema randômico ao gosto literário de Caldwell: estamos diante de uma marca ideológica fundamental à história dos Estados Unidos. Ora, se em *Tobacco Road* levarmos em conta uma *materialidade histórica* - a grande crise do capitalismo do séc. XX - que impõe determinações às relações dos sujeitos, com o objetivo de melhor compreender o romance, se faz necessário considerar, também, o aspecto *ideológico* presente neste contexto: neste caso influenciado predominantemente pela religião.

A contribuição do presente estudo à fortuna crítica de Caldwell é, além de compreender o contexto *histórico-material* que influencia o estilo e os aspectos formais adotados por Caldwell, propor, também, uma análise sobre a relação que religião possui com os sujeitos, uma vez que esta é parte essencial da cultura estadunidense e se apresenta como tema fundamental em *Tobacco Road*: se as ações das personagens se relacionam à fome e à miséria, de modo semelhante, *suas falas* se relacionam à Deus.

2. Mapeando a crise

Descrição e Imagem como elementos épicos no Naturalismo

Se considerarmos a fortuna crítica de Caldwell, veremos que o tema central observado por seus leitores é a representação da pobreza do sul dos Estados Unidos. Além disso, o traço estilístico mais marcante é a construção das imagens abjetas fornecidas por Caldwell; seu procedimento de narrador em terceira pessoa, predominantemente descritivo é notavelmente alvo de admiração e crítica. Tendo como ponto de partida esse eixo temático e formal observado pelos críticos, analisaremos no presente trabalho como a construção das imagens em *Tobacco Road* funciona como elemento épico, no sentido de nos fornecer pistas formais a respeito do contexto histórico em que se encontram as personagens, sendo tais imagens fundamentais no sentido de “historicizar” o romance e fornecer ao leitor um panorama bastante preciso e particular a respeito da economia, cultura e política da comunidade americana em meio à Grande Depressão.

Como proposto no presente estudo, a importância de se observar a religião é evidente, na medida em que esta é usada para interferir e definir as relações sociais e influenciar a consciência e as ações das personagens. Ademais, se considerarmos que o discurso religioso aparece como uma forma de pensamento das personagens e refere a um contexto histórico, é produtivo, antes de mais nada, termos em vista as condições materiais que viabilizam esse discurso. Pressupondo essa relação entre *materialidade histórica* e essa forma de *ideologia* (especificamente, a religião), não é possível analisar a questão da religião sem antes levar em conta a realidade material.

Portanto, a partir do presente capítulo, o estudo procura dar conta primeiramente da análise de um traço estilístico já evidente para a crítica: o Naturalismo, comentando sua função formal e considerando a predominância estilística da descrição, assim como realizar um levantamento dos símbolos materiais da cultura presentes no romance. Posteriormente, a partir do terceiro capítulo, o presente estudo se debruçará em uma análise temática da religião.

2.1 O Naturalismo e o processo histórico por detrás das personagens e do meio

Tobacco Road é o meio do caminho entre a indústria e o campo, alude à estagnação econômica e possui, em si, uma poderosa imagem da degradação das famílias, desamparadas pelo Estado e brutalizadas por um sistema industrial voraz. A imagem, não à toa, coloca a família “no meio do caminho” de um processo histórico da virada do século XIX para o século XX nos Estados Unidos. Estamos diante de uma família dividida entre a perspectiva da industrialização, nos centros urbanos (representado pelo romance pela cidade de Augusta) e as minas de carvão do interior (onde Lov trabalha), que representam profunda reificação do homem como força de trabalho barata para o sustento dessa economia industrial.

Não à toa, a degradação física da fazenda dos Lester alude ao desmoronamento das perspectivas de sustento econômico e social. Caldwell, neste romance, aponta os holofotes para todo o processo histórico por trás da ilusão do advento do industrialismo americano. Estamos diante de uma obra que procura desconstruir a alienação promovida pelo chamado “milagre industrial”.

Tobacco Road é predominantemente uma obra Naturalista e, do ponto de vista formal, a narrativa se constitui menos por uma progressão dramática das personagens ou pela narração e mais pela descrição e construção de imagens: o leitor não se depara com uma série de diálogos elaborados que poderiam construir uma forte tensão dramática; tão pouco somos expostos a uma narração que se dedica a contar profundamente a história de cada um dos personagens, considerando uma evolução temporal de cada sujeito, de modo que a ideia de cronologia parece suspensa: as personagens são figuras de personalidade estática e retratadas mais como tipos fixos do que como sujeitos que aprendem com a experiência; as percepções subjetivas das personagens são inexistentes, o narrador não lhes sonda os pensamentos ou sentimentos, somente descreve suas ações, de maneira que, somente delas, depreendemos a personalidade das personagens.

Em *Tobacco Road* temos a predominância de descrições eloquentes sobre o meio em que a família vive, a forma como os personagens se comportam, a descrição de suas ações frequentemente violentas, mecânicas, repetitivas, animalizadas, predatórias e contraditórias, além do retrato abjeto das características físicas das personagens e dos objetos: o cenário apresentado através da descrição representa a verdade estática do fato social: as coisas se apresentam ao leitor como são e como estão. Do ponto de vista formal, o conteúdo sócio-histórico decantado às palavras do romance mimetiza a própria paralisia dos sujeitos assolados pela miséria; assim como não há perspectivas de mudança, os personagens são colocados em um cenário de estagnação: na estória da família Lester não há a noção de *passagem do tempo*.

É o que se pode verificar logo no primeiro parágrafo do primeiro capítulo de *Tobacco Road*, em que o narrador, em terceira pessoa, nos introduz Lov Bensey, um trabalhador das minas de carvão, sob o sol quente, com um saco de nabos na mão e, ao ilustrar o espaço, descreve a imagem da estrada do tabaco, imbricando o *espaço desolado* do meio rural com a estagnação do tempo; em meio à “areia branca batida”, evocando a seca:

Lov Bensey trudged homeward through the deep white sand of the gully-washed tobacco road with a sack of winter turnips on his back. He had put himself to a lot of trouble to get the turnips; it was a long and tiresome walk all the way to Fuller and back again.

The day before, Lov had heard that a man over there was selling winter turnips for fifty cents a bushel, so he had started out with half a dollar early that morning to buy some. He had already walked seven and a half miles, and it was a mile and a half yet back to his house at the coal chute.

Four of five of the Lesters were stading in the Yard looking at Lov when he put his sack down and stopped in front of the house. They had been watching Lov ever since he was first seen an hour before on the sand hill nearly two miles away, and now that he was actually within reach, they were prepared to stop him from carrying the turnips any farther.
(CALDWELL, 1932, p. 1)

Lov “se arrasta” (tradução livre) por mais de sete milhas, em um cenário onde o sujeito é fisicamente colocado em um espaço de desolação; não somente o espaço, mas o tempo também se dilata – quando Lov finalmente chega às portas da residência dos Lester e para no meio da estrada, ao largar o saco de nabos, o narrador demonstra que quatro ou cinco dos Lester aguardavam no quintal, observando Lov, e que “no one in the Yard had changed his position during the past ten minutes.” (CALDWELL, 1932, p. 2); notemos, aqui, que a *ação* principal das

personagens é a de “não mudar de posição”, de forma que esta imagem de catatonia, em contraste com a desolação é recorrente no romance. A desolação e a estagnação temporal presentes em *Tobacco Road* remetem ao estado posto da miséria – o meio desolado, em que não há condições de produção e nem saídas possíveis de superação.

Essa imagem de estagnação remonta a um traço histórico para os trabalhadores no sul dos Estados Unidos. Observemos que, não à toa, o título do romance é *Estrada do Tabaco*: o título contém em si um símbolo histórico fundamental que refere aos tempos da colonização sulista no século XVII e que, por sua vez, remonta uma lógica de relação com a terra e com este trabalhador do romance, em pleno século XX. Para ilustrar essa imagem, vejamos o que Leandro Karnal descreve a respeito do processo da produção de tabaco nas colônias do sul dos Estados Unidos:

As colônias do Sul, por sua vez, abrigaram uma economia diferente. Seu solo e clima eram mais propícios para uma colonização voltada aos interesses europeus.

O produto que a economia sulina destacou desde cedo foi o tabaco. A planta implicou permanente expansão agrícola por ser exigente, esgotando rapidamente o solo e obrigando novas áreas de cultivo. O fumo tornou-se um produto fundamental no Sul.

A falta de braços para o tabaco em pouco tempo impôs o uso do escravo. Esse trabalho escravo cresceu lentamente, posto que, como vimos, a mão de obra branca servil era muito forte no século XVII.
(KARNAL, et. al., 2001, pag. 58)

A lógica da relação com a terra é repetida no sentido histórico na medida em que enquanto no século XVII estávamos diante de uma economia colonial que

predava e esgotava o solo para servir aos interesses do mercado britânico, de forma análoga, ao período do romance no século XX, a terra se encontra semelhantemente desolada, com o solo desgastado: a descrição que o romance nos traz nessa *Estrada do Tabaco* é a da “areia branca batida”, portanto infértil e espoliada. Evidentemente, no século XX tratamos da economia industrial, diferentemente do período colonial, mas que, de forma semelhante reproduz um meio de espoliação e desolamento. Para os sujeitos, a lógica de trabalho de servidão dos *sharecroppers*, aqui representados pela família Lester, é análoga à relação de trabalho escravo do período colonial.

O título do romance “Estrada do Tabaco” nos fornece uma pista eloquente do que esperar desse espaço e promove um espelhamento histórico: aqui, no período dos Lester, o sistema econômico regride à uma forma primitiva e brutal da configuração social do período da própria colonização; temos, portanto, a coexistência de um cenário marcado por um passado atrasado e espoliador em pleno século XX, com o milagre industrial americano. A ironia histórica do romance existe na medida em que nos Estados Unidos desse século a política de Estado americana se voltara ao benefício das grandes indústrias em detrimento dos cidadãos e dos pequenos produtores. É possível pensar em uma mudança sem melhora, num período em que, para que as indústrias produzam o então “milagre” industrial americano é preciso que a maioria dos cidadãos esteja desamparado pelo Estado. Lembremos que, não somente os pequenos produtores são relegados ao status de “reliquia histórica”, como também temos a figura de Lov Bensey, um trabalhador de minas de carvão, miserável, sujeito ao trabalho braçal de mão-de-obra barata para fornecer matéria prima para as grandes indústrias.

A narrativa já nos dá pistas de sua forma predominante – a do observador que introduz os personagens a partir da *ação* – ou, ainda, a falta da *ação*. O trecho acima mostra que a família Lester já estava observando Lov Bensey por cerca de uma hora a duas milhas de distância e que, ao estar perto o bastante, eles já estavam preparados para impedi-lo de carregar os nabos por nem mais uns metros. O verbo é o de “parar” – “they were prepared to stop him from carrying the turnips any farther”. Aqui a linguagem do narrador reforça a ideia da *interrupção da ação* e da *paralisação*, de novo, o início do romance já diz muito ao leitor como se dão as coisas na estrada do tabaco; em última análise, estamos diante de uma história em que a *ação* será continuamente interrompida, ruidosa, paralisada e mesmo desfeita. Ainda em outro trecho, por volta da metade do romance, temos o seguinte exemplo:

The long walk to Fuller took them nearly two hours, because Bessie had to stop several times and rest beside the road. The sun was hot by that time, as it was nearly ten o'clock when they left the Lester place; and it was difficult walking through the deep sand, especially for Bessie. In some places the sand was a foot deep, and her feet sank down so far that the sand ran down her shoe tops. Dude would never sit down and wait for Bessie to get ready to start walking again. He waited several hundred feet away, urging her to hurry. (CALDWELL, 1932, p. 87)

Temos, nessa cena, a caminhada de Dude e Bessie sentido a Fuller, quando deixam a fazenda para ir comprar o automóvel. O romance evoca novamente a imagem da *interrupção da ação*. Dessa vez, a personagem luta contra o sol quente e a terra profunda da estrada do tabaco. Verificamos que também o meio age com uma hostilidade de forma a impedir a caminhada e atrasar os sujeitos; novamente, como espelhamento no romance, temos uma força externa que impede a *ação*: a terra afunda os pés de Bessie, forçando-a a parar. Esse aspecto estilístico de

Caldwell, reiteradamente reforçando a paralisia dos sujeitos em seu meio aponta para a realidade material que está constantemente influenciando as personagens.

A partir dos trechos, não é possível detectar, por parte do narrador, a exploração da esfera psicológica das personagens, de modo que a cena se desenvolve a partir das ações, sem a exposição da subjetividade ou de fluxos da consciência. Num primeiro momento, ao narrador interessa a descrição do que os olhos de um terceiro são capazes captar, como um observador distante. James Farrel, ao comentar sobre a obra de Caldwell, nota o procedimento do narrador:

He [-the narrator-] can tell what people say and do, often with a keen sense of humor, and he can make his readers feel their environments; but he has, as yet, not matched these abilities by a clear perception of what they feel, and how their feelings and attitudes change in a time of stress.
(MACDONALD et. al., 1981, p. 25)

Ao descrever o narrador de *Tobacco Road*, Farrel usa o termo de que “ele ainda não fora capaz de articular com habilidade o que as personagens sentem e como e seus sentimentos mudam num dado momento de estresse”. É evidente que o crítico possui uma expectativa moderna sobre a profundidade psicológica de personagens em um romance. Ora, o que poderíamos classificar como “imaturidade psicológica” no relato das personagens, por vezes atribuída a Caldwell como uma fraqueza de estilo, nada mais é do que a categoria de apresentação de personagens como *tipo social*. Além de expor ao leitor o que as personagens *falam* e *fazem*, o narrador “faz com que seus leitores sintam o ambiente das personagens”: O trecho é exemplar para demonstrar como, mesmo com a crítica de Farrel, é preciso insistir que as personagens são caracterizadas *a partir de fora de si mesmas* e não *a partir*

de dentro. Além da apresentação das personagens a partir da *ação*, interessa a Caldwell, a profunda relação que as personagens possuem com seu meio externo.

Uma tradição formal alinhada à exigência de uma profundidade psicológica, assim como o desenvolvimento da individualidade, no entanto, é típica do período do surgimento do romance na era da ascensão burguesa, afinal de contas, nas entrelinhas da ideologia burguesa temos a noção de empreendedorismo, os valores de administração do capital e o *lugar comum* do sujeito que define o próprio caminho e domina a natureza e os meios materiais, dispondo de lucro e buscando o conforto. Podemos supor que ao sujeito que supera suas condições limitadoras a partir de uma ascensão econômica é dado o luxo do desenvolvimento de profundas inflexões psicológicas, assim como o desenvolvimento da subjetividade, tal como a tradição histórica da burguesia a partir da era do Iluminismo permitiu (Watt, 2010).

É preciso atentar para o fato, no entanto que, ao retratar uma classe trabalhadora camponesa, que se encontra tão brutalizada pela miséria e historicamente assolada pela primeira maior crise do capitalismo do século XX, não cabe a Caldwell supor um profundo nível de subjetividade aos personagens, uma vez que sua miséria os coloca em tal condição material que define suas ações a partir da urgência de suas necessidades e instintos mais primitivos, tendo como tônica a fome severa e a necessidade de saciedade imediata; do ponto de vista formal, exigir uma expectativa essencialmente burguesa ao trato desses personagens tende à inverossimilhança.

Já que estamos lidando com o narrador e a maneira como este conta sua história, é preciso, ainda, lidar com outra categoria, própria do naturalismo: a predominância da *descrição*. Por essa razão, coloquemos em contraste a postulação teórica de George Lukács em *Narrar ou Descrever* e a postulação de

Emile Zola em *Do Romance*: Ambos teorizam sobre a descrição e procuram dar suas contribuições a respeito do *Naturalismo*. Lukács analisa trechos de obras de alguns escritores, como Tolstói, Zola e Balzac e, em linhas gerais, não vê a predominância do uso da descrição como o melhor procedimento para a narrativa: ao contrário, a partir do seu ponto de vista, o procedimento descritivo distancia-se da forma épica. Em adição a essa discussão, recorreremos, também, a Antônio Cândido e sua contribuição para o Naturalismo.

Lidemos, aqui, com a categoria clássica de épico, que convencionalmente se liga à narrativa, em que o objetivo é o de *narrar uma história*, estabelecer um contexto de feitos de uma sociedade ou cultura, fornecer relações de causa e efeito e demonstrar, assim, o percurso de uma sociedade ou um herói – nesse sentido, “herói” pode remeter ao conceito clássico da tragédia aristotélica, dos “homens maiores que nós”, que realizam grandes feitos, assim como pode denotar o personagem moderno, como teorizaram os críticos mais contemporâneos, do homem comum, sem a força dos deuses, centrado no mundo regido pelo capital. Sobretudo, trata-se da categoria épica, como aquela que dá conta de fornecer um sentido histórico para a literatura.

Lukács, ao analisar duas cenas distintas de corridas de cavalo no romance de Tolstói e no romance de Zola, observa que os distintos procedimentos – a *narração* e a *descrição* - tendem a mudar o ponto de vista da narrativa: “Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstói, é narrada do ponto de vista do participante.” (LUKÁCS, 1968, pág. 48), de modo que se estabelece uma distinção entre o narrador que “observa” a cena e o narrador que “participa da cena”. Crítico do estilo descritivo, Lukács exalta o caráter épico de narrar ao citar Ana Karenina, do escritor russo:

Com isso, entretanto, está longe de ser exaurida a análise de concentração épica desta cena. Tolstoi não descreve uma “coisa”: narra acontecimentos humanos. E esta é a razão de que o andamento dos fatos venha narrado duas vezes, de maneira genuinamente épica, ao invés de ser descrito por imagens. (...) A corrida torna-se, assim, um drama psicológico: Ana só acompanha Wronski com os olhos e nada vê da corrida propriamente dita e nem dos outros. (LUKÁCS, 1968, pág. 49)

É evidente que, para o crítico, o caráter épico de uma obra se relaciona mais ao procedimento da narração e menos ao da descrição de imagens; Lukács também exalta a concepção de “drama psicológico” que a narração constrói. A expectativa do filósofo se relaciona à relação da práxis humana com a *subjetividade*, ao cunhar o termo “drama psicológico”. A épica, sob o olhar de Lukács, estaria mais verdadeiramente ligada a essa perspectiva: a de que a narração deveria servir a partir do ponto de vista de um participante da cena, e isso significaria “narrar acontecimentos humanos” em oposição à “descrição por imagens”. Mais ainda, ao insistir no termo *Naturalismo*, temos:

A autonomia dos pormenores tem efeitos bastante diversos, se bem que igualmente deletérios, sobre a representação da vivência dos acontecimentos pelos homens. Os escritores se esforçam por descrever do modo mais completo, mais plástico e mais pitoresco possível, as particularidades da vida, logrando excepcional perfeição artística no seu trabalho.

Mas a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimentos da evolução das personagens. E não só as coisas são descritas independentemente das experiências humanas, assumindo um significado autônomo que não lhes caberia no conjunto do romance, como também o modo pelo qual são descritas conduz a uma espera completamente diversa daquela das ações dos personagens. Quanto mais

os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais estridente. No diálogo, o que se encontra é a prosa chã e árida do dia a dia da vida burguesa; na descrição, é o virtuosismo de uma arte refinada, de laboratório; deste modo os homens representados não podem mesmo ter relação alguma com os objetos descritos. (LUKÁCS, 1968, pág. 72-73)

Primeiramente Lukács fala a respeito de uma “excepcional perfeição artística” no trabalho dos escritores que se esforçam em descrever as particularidades da vida de modo mais completo possível, mas diz que os efeitos dessa técnica são “deletérios” e completa dizendo no início do parágrafo seguinte que “a descrição das coisas nada mais tem a ver com os acontecimentos da evolução das personagens”. O que depreendemos dessa crítica de Lukács é que não deveria haver uma correlação entre a evolução da personagem e a descrição das coisas; para o crítico não é o meio que será o motor de desenvolvimento da personagem, mas sua subjetividade. Lembremos, ainda, que Lukács usa o termo “evolução” da personagem – ideia própria do universo do romance de formação burguês. Se, por outro lado, tomarmos de exemplo o romance de Caldwell, não estamos lidando com a ideia de *evolução* da personagem, mas a denúncia de sua estagnação.

Em contraponto, Zola, sobre o pressuposto metodológico da observação científica, vai insistir que “a personagem já não é mais uma abstração psicológica” (ZOLA, 1995, p.44), na medida em que a personagem não é capaz de dissociar sua consciência, suas ações e características da realidade material que a influencia. Neste caso, importa menos a exploração da subjetividade da personagem e mais a

forma como esta se comporta seu contexto material. Ora, diferentemente do crítico húngaro, para Zola, há uma correlação fundamental entre o sujeito e o meio, ou ainda, entre a *personagem* e as *coisas* – daí depreendemos o sentido formal da descrição.

Mais a diante, Lukács diz que o *Naturalismo* remete a uma “superficialidade” das personagens e que o procedimento resulta na representação apenas de “homens medíocres”. Em contraponto, seu argumento exalta o uso do diálogo como sendo prosa da vida burguesa. O final do parágrafo exprime a ideia de que a descrição é um “virtuosismo de laboratório”, de modo que os homens representados não teriam relação com os objetos descritos. Novamente, Lukács opõe *narração* e *descrição* – a primeira como sendo forma por excelência da vida burguesa e a segunda, de “homens medíocres”, rebaixando a forma da descrição.

Ora, o que ocorre, no entanto, é que, ao tratarmos de um romance como *Tobacco Road*, não estamos lidando com a representação da vida burguesa, nem com o ideal capitalista burguês, em que o homem dominaria o dinheiro. O objeto de Caldwell é a representação de rendeiros miseráveis, da vida camponesa pobre que acaba por ser o *resultado trágico do ideal capitalista burguês*, em que a crise do capital é que irá definir a vida desses sujeitos – estamos lidando, aqui, com a representação de um universo em que o dinheiro irá dominar o homem, invertendo a lógica burguesa.

Ao pensar na representação do camponês miserável, estamos diante de um sujeito alienado à sua realidade material pobre, em que sua identidade e sua consciência são, também, frutos de um produto social. A partir de uma leitura metodológica marxista, Terry Eagleton argumenta que “a consciência é o resultado de uma interação entre nós e o nosso contexto material” (EAGLETON, p.109, 2012),

daí compreendemos melhor a formulação de Zola, atento a este contexto material, de que “a personagem já não é mais uma abstração psicológica” e por que é importante sempre considerar o meio a qual o sujeito está limitado. A partir disso, o Naturalismo se torna, para Caldwell, uma forma de análise de profunda relação entre os homens e a descrição de seu meio e dos objetos do romance. Não se trata, porém, de uma “superficialidade”, como comenta Lukács a respeito do Naturalismo, mas de uma forma adequada ao objeto de representação de Caldwell.

Um outro aspecto pode ser pensado a partir da contribuição de Antônio Candido, que é o da noção de *alegoria*: aqui a alegoria se apresenta como um recurso que imprime um outro plano de significado, para além da descrição dos personagens. Mais especificamente, é preciso considerar, de novo, que a descrição de uma imagem abjeta refere a todo um sentido. Como exemplo, em *Tobacco Road*, a deformação no rosto de Bessie acompanha a própria deformação do caráter religioso da personagem: estamos diante de uma figura deformada pela miséria, brutalizada pela fome e, em certa medida, diante de uma caricatura monstruosa da face mais abjeta da religião, que opera pela violência.² Ao pensar nessa categoria da alegoria, Antônio Candido trabalha com o romance brasileiro, *O Cortiço*, em contraste com o romance de Zola, mas seu comentário nos ajuda a elucidar essa questão:

O leitor d'*O cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. Lukács diria que isto se dá por causa daquilo, e que o mal do

² A questão da violência na religião será melhor analisada no capítulo três.

Naturalismo foi não “espelhar” de modo correto a realidade, mas usá-la para chegar a uma visão reificada e deformadora, que a substitui de maneira indevida e é a alegoria. Não creio que assim seja e registro que a alegoria não ocorre no Naturalismo em geral... (...) Talvez a força do livro venha em parte dessa contaminação do plano real e do plano alegórico” (CANDIDO, 2010, p.118 - 119)

Candido, em oposição a Lukács, compreende uma força no romance, a partir dessa categoria do alegórico. Ora, talvez não seja preciso o procedimento de “espelhar” a realidade, como parecia querer Lukács – e nisso criticava o Naturalismo -, para que o romance tenha força literária relevante. Observamos como essa “contaminação do plano real e do alegórico”, permitida pelo Naturalismo, se oferece como uma alternativa literária interessante para compreender as personagens e situar o leitor diante de importantes questões sociais.

Zola, alinhado à perspectiva formal do processo científico, trabalhando com a ideia do “narrador-cientista”, que observa e descreve o que vê e concatena as imagens do romance, vai dizer: “Definirei, portanto, a descrição: um estado do meio que determina e completa o homem” (ZOLA, 1995, p.44). Ao pensarmos o *Naturalismo*, Zola contraria a perspectiva de Lukács ao advogar que essa forma é capaz de mimetizar a experiência humana a partir da realidade material, em que *sujeito* e *objeto* não são instâncias dissociáveis.

Mais ainda, ao considerar que a descrição no Naturalismo não se relaciona com a “evolução das personagens”, Lukács parece também partir de uma expectativa do romance burguês, em que convencionalmente possuiríamos um processo de aprendizado e evolução do caráter das personagens: um universo que permite necessariamente uma relação de aprendizado. Ora, se considerarmos um romance que se debruça essencialmente sobre o retrato da pobreza, não se faz

necessária uma exigência de “evolução”. Pelo contrário, no Naturalismo o sujeito é sobretudo reduzido à animalidade, referindo a todo um processo histórico. Quanto à característica dita *cientificista* do Naturalismo, é preciso compreender que não se trata de um procedimento de observação estéril da realidade, mas o estilo refere, também, a matizes valorativos, como comenta Antônio Candido:

A redução à animalidade decorre da redução geral à fisiologia, ou ao homem concebido como síntese das funções orgânicas. A finalidade desta operação parece apenas *científica*, mas na verdade é também ética, devido às conotações relativas a certa concepção de homem. Ao contrário das aparências, a correlação entre esses dois níveis é visível no Naturalismo, manifestando-se através de camadas correspondentes do estilo, que se contaminam reciprocamente.

A orientação *científica* se apresenta com interpretação objetiva do comportamento dos personagens, mas adquire logo matizes valorativos, na medida em que naquele tempo esta modalidade de interpretação tinha uma função desmistificadora, sendo ruptura com o idealismo e esforço para enxergar a vida na sua totalidade, abrangendo o que os padrões correntes julgavam feio, baixo ou não comunicável. Daí as palavras que designam a anatomia ou as funções orgânicas, sobretudo o sexo, serem usadas nos contextos naturalistas não apenas como denotação, mas como gemas que se engastam para serem contempladas por si mesmas, porque assumiam um valor moral e social que se sobrepõe ao intuito científico. (CANDIDO, 2010, p. 126)

Candido elucida que o Naturalismo nos apresenta um procedimento que implica alegorias da degradação social do sujeito, através de seus próprios corpos. O procedimento aparentemente estritamente *científico* é também *ético*: organizar o mundo a partir do retrato de sujeitos animalizados é, também, questionar os valores sociais e morais aos quais estão sujeitos os personagens. Novamente, é preciso ter

claro a perspectiva de Zola de que não há uma dissociação entre o sujeito e seu meio cultural; no Naturalismo as descrições ditas “rebaixadas” dos sujeitos não são meras abstrações, mas alegorias sociais. Ora, se compreendermos o “épico” como uma categoria de “historicização”, o Naturalismo pode, sim, se apresentar como estilo adequado ao épico, uma vez que, por força dessa alegoria, corresponde o homem ao seu meio histórico e social.

Portanto, ao falar de um romance que lida com a experiência da pobreza, como *Tobacco Road*, o Naturalismo se apresenta como procedimento formal adequado para dar conta do objeto sócio-histórico que procura retratar uma vez que a descrição dos objetos e dos materiais de cultura são fundamentais para compreender as relações das personagens – aqui lidamos com sujeitos que emergem da pobreza material. Mesmo crítico do que entende por Naturalismo, Lukács, no entanto, se aproxima de Zola quanto ao uso preciso da descrição:

Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas por outro lado, precisa superar a representação da casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade.

E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou não será, antes, a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais se realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem? (Lukács, 1968, p. 50)

O crítico insiste que a descrição deve ser usada de maneira cirúrgica e precisa, que deve ser *artisticamente necessária*, superando a “causalidade gratuita”. Neste ponto, Zola se assemelha à formulação do crítico húngaro em relação ao uso da descrição e define:

num romance, num estudo humano, censuro absolutamente toda descrição que não é, segunda a definição dada mais acima, um estado do meio que determina e completa o homem. Pequei o suficiente para ter o direito de reconhecer a verdade. (ZOLA, 1995, p. 48)

Zola também prima, ao defender o naturalismo, pelo uso da descrição com claro objetivo artístico – ainda mais especificamente, pelo uso da descrição como artifício para contextualizar o sujeito em seu meio social. No entanto, temos uma discordância teórica entre Lukács de Zola quanto a essa separação categórica entre *narrar* e *descrever* como método adequado ao aspecto épico: enquanto Lukács prima o procedimento do narrador que *narra e explica a subjetividade das personagens* e “participa da ação”, Zola, por outro lado, prima a *descrição das imagens* e não compreende que o procedimento do “narrador que observa” enfraquece o aspecto épico da obra, pelo contrário, ele entende o procedimento formal da descrição como uma estrutura fundamental do naturalismo. O narrador precisaria, portanto, tomar a posição de *observador* para que possa “historicizar” a experiência humana, no sentido de fornecer um escopo histórico completo, que dê conta de contextualizar o leitor.

Tomando, portanto, a ideia de descrição defendida por Zola, temos que é a partir dos significados presentes nos objetos de cultura que depreendemos suas implicações históricas: se bem utilizadas, as descrições não são meras figuras estáticas, mas signos que traduzem todo um contexto histórico e nisso está dada a força do elemento épico. Nisto temos uma diferença de perspectivas entre Lukács e Zola: o primeiro defende a composição épica principalmente a partir da narração, o segundo compreende a força da composição épica a partir da descrição e criação de imagens, sempre imbuídas de significado material histórico.

Identificar os materiais de cultura e o que simbolizam é importante pois, a exemplo da primeira imagem a ser analisada – a da casa -, seu retrato simbólico pressupõe forte indicação histórica. Nesse sentido, a imagem da casa em ruínas aponta, sim, para uma condição material histórica e pressupõe, no sentido de “historicizar” o romance, um elemento épico. Como ponto de partida, temos a formulação de Rieger, que pondera a estrutura do enredo do romance, com o mínimo desenvolvimento das personagens, e a força da imagem do meio-ambiente:

In a novel with a rambling, episodic plot structure and minimal character development, as Wayne Mixon has also claimed: “Caldwell’s depiction of an environment that is so brutal it can crush all decency from its victims gives the novel its great power” (44). The causes of the degraded condition of the environment in Caldwell’s work are both natural and cultural. (MCDONALD et. al., 2006, p. 138)

Finalmente, é preciso compreender, portanto, a importância de identificar com clareza os aspectos culturais que influenciam em nossa vida social. Como Rieger pontua, as causas das condições de degradação na obra de Caldwell são ambas naturais e culturais e, nesse sentido, ao pensarmos cultura, referimos à intervenção do homem em relação ao meio. A hostilidade da estrada do tabaco não é meramente natural, mas também fruto de um sistema econômico. Trata-se de uma interrelação entre essas esferas, que irá influenciar as personagens.

Observamos até aqui a importância de perceber a relação que o meio cultural e material exercem sobre o indivíduo. Compreendendo o romance de Caldwell como um objeto de cultura, é preciso enfatizar a importância de seu procedimento descritivo e por que a obra se torna relevante do ponto de vista político. Ao formular o processo de tomada de consciência do sujeito, Terry Eagleton argumenta:

Um escravo sabe que é escravo, mas saber por que é escravo é o primeiro passo para deixar de sê-lo. Assim, ao descrever as coisas como elas são, tais teorias também oferecem um meio para ir além delas e chegar a uma situação mais desejável. Teorias desse tipo permitem que homens e mulheres se descrevam e descrevam sua situação de maneira a questioná-la, e, assim, permitem que um dia possam chegar a se redescrever. Nesse sentido, existe uma relação entre razão, conhecimento e liberdade. (EAGLETON, 2012, p. 115)

Em consonância com um dos procedimentos formais mais notáveis do Naturalismo, é curioso notar que o principal termo usado por Eagleton para *compreender* uma situação é o de “descrever”. O que temos, a partir desse pressuposto, é a literatura como forma de engajamento político, pois ela nos fornece a oportunidade e *descrevermos a nós mesmos* e nos coloca um holofote sobre questões frequentemente difíceis de enxergar no mundo fora da ficção.

Escrever sobre a vida na estrada do tabaco, retratar as imagens do meio e como as personagens *agem* e *reagem* ao meio desolado significa, nesse sentido, *descrever* uma situação social grave afim de compreendê-la, criticá-la e, então, promover ideias que movimentem mudança. A partir de tudo o que fora analisado em relação à descrição e, contrariamente ao que parte da crítica supôs a respeito de Caldwell, seu estilo descritivo e Naturalista se apresenta, sim, como alternativa formal adequada para tratar seu objeto temático. Zola compreende a forma do Naturalismo como forma por excelência do romance neste contexto moderno da virada do século XIX para o XX e Caldwell nos fornece um exemplo eloquente e muito competente dessa forma.

O seguinte trecho trata de um importante exemplo de descrição em *Tobacco Road*, em que Ellie May é animalizada através de suas ações e características

físicas; a personagem é comparada a um cachorro velho pelo próprio pai – ela age diante da fome tal como o cachorro agia quando se coçava -, a comparação se extrapola e ela passa guinchar como um porco. Aqui, o Naturalismo reduz os sujeitos a condições animais porque não estamos diante de pessoas em desenvolvimento, mas diante de pessoas desumanizadas:

She was smiling at Lov, and trying to make him take more notice of her. She could not wait any longer for him to come to her, so she was going to him. Her harelip was spread open across her upper teeth, making her mouth appear as though she had no upper lip at all. Men usually would have nothing to do with Ellie May; but she was turning eighteen now, and she was beginning to discover that it should be possible for her to get a man in spite of her appearance.

“Ellie May’s acting like our old hound used to do when he got the itch,” Dude said to Jeeter. “Look at her scrape her bottom on the sand. That old hound used to make the same kind of sound Ellie May’s making, too. It sounds just like a little pig squealing, don’t it?” (CALDWELL, 1932, p. 18)

O trecho revela que as condições não são somente deploráveis, mas encaradas com naturalidade pelos próprios personagens, tamanho o grau da brutalidade a que são expostos. Para compreendermos o retrato das personagens em Caldwell, aludindo ao *tipo*, ao *grotesco* e ao *simbólico* – este a partir da conotação de Marion -, que constantemente anunciam o estado impotente dos indivíduos, coloquemos em destaque um diálogo fundamental entre Lov e Jeeter Lester, que nos remete à própria miséria comunicativa das personagens em meio à fome e que nos serve de chave para compreender o tipo de personagens presente em Caldwell – Ada, esposa de Jeeter permaneceu muda por muitos anos e Jeeter não fora capaz de fazê-la falar, no entanto o romance demonstra que “what Jeeter

had not been able to break down in Ada for forty years, hunger had. Hunger loosened her tongue, and she had been complaining ever since” (CALDWELL, 1932, p. 3).

O trecho em destaque condensa o estilo do narrador em *Tobacco Road* para que possamos compreender as personagens, pois nos indica o extrato histórico no qual estão inseridos esses sujeitos: passando por uma fome severa sobre uma crise que acabará por defini-los. Novamente mais um exemplo de como a urgência do meio material delineia tais ações instintivas, de forma que a caracterização das personagens nos demonstra fundamentalmente *tipos sociais*: famintos, ora mudos pela incapacidade de intercambiar experiência, ora tagarelas incorrigíveis clamando por comida e pela saciedade de necessidades básicas.

Assim sendo, o trecho prenuncia a falta de profundidade psicológica das personagens e os define pela instância da ação. Há, portanto, a relação de uma esfera material externa – a condição de um sujeito que, tendo uma característica quando mais jovem, sendo muda e provavelmente silenciada pela relação de dominância patriarcal, mudara dramaticamente por causa da pobreza, tornando-se um *tipo social*, uma personagem simbólica, o estereótipo da tagarelice; a fome animaliza Ada – tal como um cão que ladra para comer, ela não consegue mais parar de “reclamar”. Podemos verificar, a partir do seguinte trecho, o pedido de Ada Lester:

“Maybe if you got all that Money, Bessie, you and Dude could buy me a jar of snuff in Fuller. Reckon you could do that for Dude’s old Ma? Being that Dude is my boy, you ought to get me just a little jar of snuff, anyway. I’d sure be powerful pleased if you was to get three or four jars while you was about it, though. Snuff drives away the pains in my poor stomach when I can’t get nothing to eat.” (CALDWELL, 1932, p. 85-86).

É evidente que seu pedido vem de uma necessidade prática muito urgente; Ada pede por “fumo” ou “rapé” para aliviar a dor de estômago causada pela fome. O trecho é flagrante quanto a uma das principais características das falas das personagens: aqui, notamos como as necessidades básicas são o motivo principal de suas enunciações. Não estamos diante de um romance em que as personagens são capazes de refletir profundamente sobre a vida, sobre seu papel na sociedade e muito menos refletir sobre uma possível ascensão social. O repertório de Ada está reduzido a necessidades materiais básicas, “comer” e “se livrar da miséria”, de modo que sua fala se configura mais pela reiteração de sua condição miserável que pela elaboração de ideias novas.

Enquanto o romance burguês tradicional iria lidar com a relação do empreendedorismo do sujeito, este romance lida com a falta de perspectivas, pois o domínio do dinheiro, assim como a ascensão do sujeito deixaram de ser uma verdade histórica. Temos por fim que, do ponto de vista formal, a falta de dinheiro, que resulta em fome e miséria é o agente definidor significativo das relações do romance e se impõe como instância narrativa que mina a forma dramática: grande parte dos diálogos do romance não promovem ação, mas aparecem meramente para reiterar continuamente a pobreza dos sujeitos

Em oposição ao valor burguês do domínio do capital, as falas mimetizam a própria estagnação econômica, de modo que a circularidade da miséria está disposta: os personagens falam por repetições, pouco agem e, quando agem, não saem do lugar. Ora, para além desses aspectos, observamos, por outro lado, que a dinâmica da fala é, também, preenchida pelo discurso religioso raso e moralista, como se a religião servisse meramente para “tapar os buracos” da ignorância das personagens.

Embora as personagens femininas no romance quase não falem, a irmã Bessie é uma exceção, justamente por personificar o os ecos de toda a ideologia religiosa presente no imaginário cultural americano: a personagem alude diretamente à reminiscência de toda uma tradição histórica, que remonta às origens estadunidenses como nação. Jean-Louis Schlegel comenta a relação histórica entre a origem da nação e a religião:

Entre 1620, data da chegada do *Mayflower* e de seus peregrinos à Nova Inglaterra, e a Declaração de Independência, em 1776, numerosos imigrantes que desembarcam nas colônias da América do Norte são movidos por razões religiosas. Trata-se, muitas vezes, de dissidentes e de excluídos da sua confissão, de vítimas da intolerância das monarquias europeias, católicas ou protestantes. A maioria deles vem da Inglaterra, onde o protestantismo em geral e o calvinismo em particular não pararam de marcar pontos em relação à igreja anglicana original. (SCHLEGEL, 2009, p. 73)

A questão da religião será mais profundamente analisada no capítulo três do presente trabalho, mas a importância de ter clara a dinâmica do discurso religioso de Bessie e o que este implica em um romance em que a noção de comunicabilidade é tão restrita e ruidosa é fundamental para entendermos como Caldwell estava atento a aspecto muito importante da cultura estadunidense. É preciso lembrar que a fundação das colônias da América do Norte se alicerça profundamente no escopo da ideologia cristã calvinista. Isso significa falar da existência de uma base cultural com um forte moralismo, da ideia de predestinação, da eleição do “povo de Deus” e de uma leitura metafísica mais maniqueísta a respeito do mundo, dividido entre “pecadores” e “santos”. Mais ainda, o interesse desse espectro histórico permanece na medida que o lastro ideológico do século

XVIII persiste até a vida interiorana que Caldwell irá retratar no século XX. Vejamos que:

...os movimentos oriundos da Reforma, e mesmo os outros, serão reunidos numa “consciência americana”, no decorrer do século XVIII, pelo “Grande Despertar”, um movimento de retorno emocional à fé. Lançado pela pregação inflamada de Jonathan Edwards e, sobretudo, de George Whitefield, transcende as múltiplas denominações. Lembra a todos – o que não vai ser demais para a história americana posterior – que os homens vivem sob a lei de Deus e que os direitos humanos foram fundados e dados por Deus: não cabe a homem algum modifica-los. (SCHLEGEL, 2009, p. 74-75)

Não à toa o termo “consciência americana” é usado por Schlegel: trata-se de *ideologia*; temos, em termos materialistas, a religião como a configuração de uma *superestrutura* social. O fenômeno do *Grande Despertar* vem ratificar a posição religiosa e o afeto da fé para os cidadãos americanos que, embora lhes seja garantido o livre exercício da prática religiosa conforme o segmento que melhor lhes atende e vivendo em uma nação com a separação oficial entre Deus e o Estado, ainda assim vivem - os americanos – sob uma redoma cultural de forte apelo religioso; o que está implícito, em grande parte, é que os “homens vivem sobre a lei de Deus”.

Agora, se por um lado temos a noção de incomunicabilidade das personagens pela destituição do dinheiro, assim como, mais gravemente o silenciamento das figuras femininas pela violência patriarcal, por outro lado podemos observar que Bessie é a personagem feminina que, junto a Jeeter, mais fala no romance. Bessie, porém, só é capaz de impor sua fala e de ser ouvida por intermédio do discurso da *religião* e do *dinheiro*, emulando em si ambas a esfera

ideológica e material das instâncias temáticas em tensão no romance, de modo que esta acaba sendo a única forma que uma personagem feminina tem de exercer algum tipo de poder e ter maior protagonismo na história. Vejamos como a áurea da figura religiosa contribui para o destaque de irmã Bessie, aos olhos de Jeeter:

“The good Lord be praised!” he shouted, seeing Bessie Rice sitting on the porch. “I knowed God would send His angel to take away my sins. Sister Bessie, the Lord knows what I needed, all right. He wants me to give up my sinful ways, don’t He?” (CALDWELL, 1932, p. 43)

Bessie é vista como uma figura redentora, como um “anjo” que viria iluminar o caminho de Jeeter. Fica evidente que a figura religiosa possui um forte apelo emocional para parte dos sujeitos pobres americanos. Sua presença ganha imediatamente protagonismo meramente por intermédio da alcunha de “irmã”, trata-se de uma “pregadora de Deus”. O terceiro capítulo irá analisar com maior detalhes a relação de Bessie com a religião e com o dinheiro. O que se tem, no entanto, é que a personagem não produz nenhum discurso revolucionário, justamente por aderir ao discurso comum da religião conservadora.

Ao pensar o aspecto *formal* do romance, a espinha dorsal sobre o que deve ser analisado no presente trabalho é justamente o modo com que Caldwell lida com essa relação contraditória da religião a partir do contraste entre fala de suas personagens e suas ações e, finalmente, como o narrador lida com esse contraste. Para exemplificar o exposto, retomemos as observações de Lindberg:

...grande parte da comédia [na obra de Caldwell] deriva do distanciamento entre as personagens que participam da história e voz que conta a história, em que o narrador geralmente assume uma postura bastante imparcial e até impassível em relação aos eventos relacionados. (LINDBERG, 2012, p. 496)

A palavra-chave para compreendermos a noção de comédia do autor é “distanciamento”. A recepção crítica dos contemporâneos de Caldwell produziu as mais diversas reações justamente por conta do estranhamento da distância com que esse narrador “impassível” trata a cena. Retomando o que estamos analisando em *Bessie*, temos a forma com que o narrador descreve como a personagem decide orar para que Deus perdoe o pecado de Jeeter por roubar os nabos de Lov:

“Let’s have a little prayer,” Bessie said, swallowing the last of the turnip.

“The good Lord be praised,” Jeeter said. “I’m sure glad you came when you did, Sister Bessie, because I’m needing prayer about as bad as I ever did. I was a sinful man to-day. The Lord don’t take up with humans who commits theft. I don’t know what made me so bad. I reckon the old devil just came along and got the upper hand on me.” (CALDWELL, 1932, p.45)

A contradição está tão amalgamada à figura de Bessie que a mesma frase - “oremos um pouco”, disse Bessie, engolindo o último nabo – escancara o absurdo da fala moralista com a ação conivente com o roubo, ou ainda, escancara uma dissociação entre *fala* e *práxis*. Daí temos uma veia irônica fundamental para entender o narrador da história. O sentido do cômico aparece junto à cena; sem que tenhamos nenhuma lição de moral do narrador, não temos interferência alguma dessa voz onipresente para julgar Bessie ou Jeeter; o que temos é meramente a exposição. A exposição que justapõe fala e prática, acima, torna Bessie uma personagem risível e ambígua: ela é, ao mesmo tempo, *trágica* – pelo discurso - e *cômica* – pela prática. O procedimento formal que remete à ideia de “narrador-cientista” é mais longamente elucidado por Caroni, ao analisar Zola:

Sua postulação teórica nunca se cansa de proclamar em alto e bom som que o autor deve desaparecer por trás da obra. (...) E todo o caso, e pelo menos no plano teórico, Zola institui o princípio sagrado do artista imparcial, objetivo tanto quando o cientista que, por exemplo, não se irrita com as reações imprevistas do azoto utilizado em sua experiência. (ZOLA, 1995, p. 13)

Não somente a comédia, mas a interrelação com a violência também é uma constante sob esse procedimento narrativo – o narrador não interfere e não se “irrita”. Retomemos ao exemplo já citado, do início do romance, que descreve em detalhes eloquentes uma cena de violência infantil:

Lov asked Pearl questions, he kicked her, he poured water over her, he threw rocks and sticks at her, and he did everything else he could think of that he thought might make her talk to him. She cried a lot, especially when she was seriously hurt, but Lov did not consider that as a conversation. (CALDWELL, 1932, p. 3)

Nesse exemplo podemos argumentar que o próprio narrador mimetiza um “autômato” ao expor uma cena tão violenta de forma tão distanciada, como se o próprio narrador estivesse “desumanizado” – a descrição objetiva e científica da cena, sem interferência, causa estranheza ao leitor. Não à toa, que seus críticos contemporâneos estranharam sua obra.

Zola argumenta que “o romancista naturalista procura desaparecer completamente por trás da ação que narra. (...) O autor não é um moralista, mas um anatomista que se contenta em dizer o que encontra no cadáver humano.” (ZOLA, 1995, p. 98); o narrador, ao dizer que “Pearl chorava bastante, principalmente quando se encontrava seriamente machucada, mas Lov não considerava aquilo uma conversa.”, sem reagir ao absurdo da cena ou, sem “irritar-

se” – para usarmos o termo empregado por Caroni -, causa uma estranheza própria do procedimento naturalista, da análise fria e de tendência cientificista. A interpretação crítica para o leitor está menos no posicionamento do narrador – se eximindo de expressar opinião - e mais na justaposição dos elementos contraditórios descritos em cena: o *amor* e a *violência doméstica infantil*.

Este procedimento irônico de que temos falado, usado pelo narrador de Caldwell, ora causa o efeito de comédia, ora causa o “choque”, conforme anotado pela maioria de seus críticos. Para corroborar o que temos observado deste narrador, temos em uma das primeiras resenhas sobre o romance, um comentário de um pequeno ensaio a respeito de Caldwell, que reforça a característica do narrador: “From the beginning to end, he makes no comment, no interpretation. He resists every temptation to point a sociological moral.” (MACDONALD et. al., 1981, p.15). Novamente, se faz fundamental pontuar, no entanto, que o narrador “resistir” a algum comentário moral não significa que estamos diante de uma obra que não se posicione diante da violência, ou que o procedimento formal signifique que a obra não exerça função crítica a respeito do objeto sobre o qual se debruça – a família em plena Grande Depressão, pelo contrário.

Partindo do estilo naturalista, o narrador entende que não deve emitir julgamento moral sobre os sujeitos, mas dispõe claramente ao leitor os elementos históricos que produzem esse sujeito. Não interessa ao narrador de Caldwell a crítica a partir da natureza humana – isso exigiria a análise da subjetividade e uma leitura psicológica que não cabe ao universo do romance -, ao invés disso, interessa ao narrador a crítica a partir da natureza das *coisas* que influenciam o homem e, a partir disso, configuram sua consciência, ou ainda, interessa mais ao narrador uma crítica da natureza *material*.

Analizamos rapidamente as *relações de fala* e incomunicabilidade das personagens e como estas estão relacionadas à incapacidade de transmitir experiência, resultando em meras repetições de máxima religiosa ou repetições do desejo pelo sucesso do trabalho. Para encerrar os exemplos desta relação das personagens no presente capítulo, tomemos o exemplo de como o narrador descreve a consciência de Pearl: “The truth was, Pearl had far more sense than any of the Lesters” (CALDWELL, 1932, p.31).

Em primeiro lugar, a voz *onisciente* do romance observa que Pearl “possuía muito mais juízo que qualquer um dos da família Lester”. Vejamos como é sintomática a descrição: o narrador nos diz que a personagem feminina que não possui fala alguma no romance inteiro é justamente a que possui mais juízo, em outras palavras, é a mais “lúcida”. O máximo de som que emite é o choro diante da violência que sofre (CALDWELL, 1932, p. 3); o leitor toma conhecimento dela somente a partir da boca dos outros e das interferências do narrador. Do ponto de vista formal, Pearl, não fala e está sempre à margem da história. Podemos verificar como o narrador descreve Pearl, logo no início do romance:

Pearl would not talk. She would not say a word, no matter how persuasive Lov tried to be, nor how angry he was; she even hid from Lov when he came home from the coal chute, and when he found her, she slipped away from his grasp and ran off into the broom-sedge out of sight. Sometimes she would even stay in the broom-sedge all night, remaining out there until Lov went to work the next morning.

Pearl had never talked, for that matter. Not because she could not, but simply because she did not want to. (CALDWELL, 1932, p. 2)

Pearl se faz muda por conta da violência e constantemente foge e se esconde numa tentativa de escapar do abuso e das agressões que sofre. A primeira pista

que isso nos dá a respeito do que podemos depreender do ponto de vista da obra é que o maior exemplo de “lucidez” diante dessa experiência tão brutal é o silêncio. Para pensar a personagem e aprofundar a relação da incomunicabilidade, tomemos a seguinte formulação Benjaminiana a respeito da característica muda dos sujeitos:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (...) Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1985 p. 198)

É verdade que Walter Benjamin se referia à experiência desmoralizante da guerra, afinal tal experiência histórica a partir das trincheiras, morte, exaustão, desesperança, destruição etc. a qual foram submetidas as pessoas em campo de batalha as empurraram a uma situação limite tão traumática que o vocabulário de sua língua jamais poderia ser capaz de expressar. No entanto, seguindo tal postulação teórica, temos um paralelo de situação limite semelhante em *Tobacco Road*, no epicentro da Grande Depressão.

Benjamin argumenta que não era incomum o sujeito pobre de experiência comunicável, pois a guerra fora, em suas palavras, a “experiência mais radicalmente desmoralizante” para o sujeito. Ora, se partirmos do pressuposto que o cerne dessa experiência está relacionado ao desolamento do indivíduo, e da violência brutal que

seu corpo sofre em situações desumanas, temos, sim, uma correlação com a experiência da extrema miséria que vive a família Lester. As imagens de deformação física e destruição do meio decadente evocadas por Caldwell em muito lembram a formulação de Benjamin a respeito do “frágil e minúsculo corpo humano” no meio desolado. Seja como for, em ambos os casos – a história da família Lester ou a experiência da violência da guerra – temos sujeitos que passam a ser incapazes de *intercambiar experiências*, presos ao seu meio desolado e imutável, destituídos de esperança.

A relação histórica que Benjamin estabelece com esse sentido de “incomunicabilidade” nos esclarece muito a respeito do próprio romance de Caldwell, de forma que existe um paralelo histórico que nos explica por que a fala das personagens é incapaz de produzir diálogo, no sentido de produzir uma *ação dramática* e por que, como iremos analisar mais a fundo no presente trabalho, as falas se assemelham mais à repetições do estado de pobreza e a ruídos moralizantes da religião, que não promovem síntese alguma. Isso nos esclarece, também, por que temos uma destituição de subjetividade desses indivíduos e o porquê de o narrador em Caldwell se alinhar ao estilo naturalista para contar essa história. Vejamos, então, como o narrador de *Tobacco Road* lança o olhar sobre Pearl e consegue, a partir de sua análise descritiva e observadora, narrar a experiência da garota, ao mesmo tempo em que nos fornece um escopo histórico da relação das pessoas com seu espaço geográfico:

Lately, however, Pearl was beginning to lose some of her fear. After eight months in the house with Lov she had gradually grown braver, and she had even ventured to think that someday she could run away from Augusta. She did not want to live on the sand ridge. The sight of the muddy Savannah swamps on one side and the dusty black structure of coal chute

on the other was not as beautiful as the things she had once seen in Augusta. She had been to Augusta once with Jeeter and Ada, and had seen with her own eyes girls who were laughing and care-free. She did not know whether they worked in the cotton mills, but it made little difference to her. Down there on the tobacco road no one ever laughed. Down there girls had to chop cotton in the summer, pick in the fall, and cut fire-wood in winter. (CALDWELL, 1932, p.31)

O narrador descreve o desejo de fuga de Pearl para colocar em contraste uma aparente oposição entre o campo e a cidade, entre o ideal da Augusta e a estrada do tabaco. Primeiramente, a ideia do êxodo rural era uma constante no imaginário dos camponeses que deixaram de ver perspectiva na vida no campo; assim como os demais filhos de Jeeter, a fuga para a cidade é uma ideia atraente para Pearl. Temos, aqui, o primeiro eco histórico da crise camponesa e como a indústria e os bancos estivera tornando a vida produtiva no campo inviável.

Um levantamento do vocabulário nos descreve um típico cenário naturalista: Pearl não queria viver “no cume de areia”, cercada pelos “pântanos lamacentos da savana” e pelas “estruturas das calhas de carvão empoeiradas”. O meio natural é hostil e seco, assim como evoca reminiscências da tecnologia humana obsoleta. Seu olhar põe em contraste esse meio desolado com as “belas coisas que havia visto em Augusta”. É evidente que o meio natural nada tem a ver com o tom bucólico dos românticos, reforçando o mal-estar de Pearl.

Pearl não fala, mas o narrador se aproxima do seu ponto de vista, para lhe dar “voz”; vejamos que a personagem, embora muda, nos dirige com o olhar: Pearl já havia estado em Augusta e lá observara, *com os próprios olhos*, “garotas que riam e que não tinham preocupação”. Ela não sabia se essas garotas trabalhavam nas fábricas de algodão ou não – isso pouco lhe importava, pois “lá para a estrada

do tabaco ninguém jamais rira”. Na estrada do tabaco, as garotas “tinham de cortar algodão no verão, colher no outono e cortar lenha no inverno”.

O narrador evita a todo o custo formular uma fala para sentimentos de Pearl; é como se ele nos conduzisse aos sentimentos da personagem não através de uma profunda análise subjetiva, mas pelo direcionamento do olhar. Ora, é o olhar que observa e *descreve* o seu meio. Nesse sentido, o olhar de Pearl alude à do narrador-cientista, que observa, como postulado por Zola. Em última análise, o que nos confere carga dramática para a cena e nos ajuda a compreender Pearl é o procedimento da *descrição*, através da *observação*, afinal de contas estamos diante de um narrador exemplarmente naturalista.

Ora, eis aí a chamada *experiência desmoralizante* de Pearl, tornando-a incapaz de traduzir em fala o que sente, através de palavra, mas descrita pelo olhar. É verdade que Pearl ainda não compreende totalmente a vida na cidade grande, não sabe se as crianças também são sujeitas ao trabalho, afinal de contas isso lhe foge à observação - sua visão é certamente limitada - mas, ainda assim, seu olhar põe em contraste a realidade rural e o ideal da cidade grande industrializada, sendo traduzido entre “tristeza” e “vida sem preocupações”, respectivamente. Pode-se depreender, também a partir do olhar de Pearl, a veia crítica do ponto de vista da obra: a realidade material relegara o sujeito rural ao trabalho árduo, à vida miserável e ao meio geográfico hostil. Não podemos perder de vista, no entanto, como, do ponto de vista histórico, o modo de vida dos reideiros fora estrangulado justamente por um monopólio capitalista industrial no início do século XX, ainda mais agravado com a crise de 1929.

Os últimos capítulos do romance nos apontam para o desfecho da família: Pearl fugiu e está desaparecida; Jeeter e Ada Lester são consumidos pelo fogo

junto com a casa; Ellie May está órfã; Dude e Bessie terminam somente com o automóvel parcialmente destruído. O final do romance apresenta um diagnóstico pessimista para o futuro da estrada do tabaco, em que tudo está condenado às cinzas e à perdição. Como destaque, temos o seguinte trecho do último capítulo em que o narrador comenta o desfecho da vida de Jeeter:

Up until this year, he [-Jeeter-] had lived in the hope that something would happen at the last moment to provide a mule and credit, but how it seemed to him that there was no use hoping for anything anymore. He could still look forward to the following year when he could perhaps raise a crop of cotton, but it was an anticipation not so keen as it once had been. He had felt himself sink lower and lower, his condition fall further and further, year after year, until now his trust in God and the land was at the stage where further disappointment might easily cause him to lose his mind and reason. He still could not understand why he had nothing, and there was no one who knew and who could tell him. It was the unsolved mystery of his life. (CALDWELL, 1932, p.175)

Nesta que é uma das passagens finais do romance, o narrador interfere e elenca tudo o que observara até então: Jeeter vivia na esperança da provisão de última hora, sua expectativa estava ligada sempre ao ano seguinte, como a solução de um futuro intangível. Mas Jeeter também se afundava cada vez mais na desesperança e na miséria, de modo que “poderia perder a cabeça” a qualquer momento caso sofresse mais uma decepção com a terra e com Deus. Sobretudo, como sujeito alienado em sua experiência de pobreza, Jeeter morreu sem nunca compreender por que não tinha nada, além de “não haver ninguém que soubesse a resposta e que pudesse lhe dizer”. A experiência adquirida na estrada do Tabaco é, nesse sentido, rarefeita, afinal nem a religião, nem o Estado, nem seu

“empreendedorismo” foram capazes de fornecer uma resposta satisfatória para a sua miséria.

Como leitores, observamos dispostas todas as condições materiais limitadoras do romance: o advento da industrialização, a instituição bancária predando sobre o pequeno agricultor, a religião impondo barreiras morais no sujeito etc. Mas a experiência de Jeeter, daquele que esteve no epicentro de todo esse contexto histórico, lhe acaba por trazer somente o mistério: Eis o “mistério não resolvido de sua vida.”

2.2 Identificando símbolos da cultura material: as imagens da ruína

Ao analisarmos a forma com que o narrador conduz o romance, predominantemente a partir da descrição, é preciso investigar o uso das imagens evocadas pelo romance e suas implicações históricas. O levantamento das imagens de dois dos materiais de cultura em *Tobacco Road* – a casa e o automóvel - é fundamental para constituir um elemento épico da obra, no sentido de “historicizar” a condição das famílias na *Estrada do Tabaco* e contextualizar o leitor; esses materiais de cultura exprimem, por si só, parte importante da história estadunidense do período

Com o intuito de iniciar, portanto, um levantamento dos elementos materiais da cultura em *Tobacco Road*, tomemos emprestada a formulação de Zola sobre a relação entre o sujeito moderno e seu mundo exterior:

Nosso herói já não é o puro espírito, o homem abstrato do século XVIII; ele é o sujeito fisiológico de nossa ciência atual, um ser que é composto de órgãos e que está mergulhado num meio pelo qual é penetrado a cada momento. Dessa forma, devemos levar em conta toda a máquina e o mundo exterior. A descrição é apenas um complemento

necessário da análise. Todos os sentidos vão agir sobre a alma. (ZOLA, 1995, p. 62)

Esse ponto de vista do romance moderno, influenciado pelo cientificismo, resume o que é preciso aprender sobre a escrita de Caldwell e por que o autor é tão notório como exemplo naturalista: suas descrições são rigorosamente ricas e dedicadas aos corpos dos sujeitos e aos objetos de cultura, ou seja, àqueles que remetem à “máquina e ao mundo exterior”. A relação com o mundo externo já fora notada por seus leitores contemporâneos, como o próprio J. H. Marion formulou: “what damns these people is not something inside them but something outside.” (MACDONALD et. al., 1981, p. 177).

Tendo em vista que o trabalho imagético é fundamental em Caldwell, para além dos exemplos das imagens *grotescas* de corpos deformados já observadas por seus primeiros críticos, separei dois exemplos materiais contidos no romance, que ilustram o momento da decadência econômica das famílias estadunidenses: a *casa* e o *automóvel*; tratam-se de dois símbolos do capitalismo moderno: a propriedade privada e o bem de consumo industrial, respectivamente.

2.2.1 A Propriedade

A ideia da bela propriedade privada como modelo de uma vida social bem-sucedida é um dos pilares do *American Dream* e, não à toa, o retrato decadente da casa no romance é tão simbólica. Logo no primeiro capítulo, somos apresentados à casa da família Lester, em ruínas:

The three-room house sat precariously on stacks of thin lime-rock chips that had been placed under the four corners. The stones had been laid one on top of the other, the beams spiked and the house nailed together. The ease and simplicity with which it had been built was now

evident. The centre of the building sagged between the sills; the front porch had sagged loose from the house, and was now a foot or more lower than originally was; and the roof sagged in the centre where the supporting rafters had been carelessly put together. Most of the shingles had rotted, and after every wind-storm pieces of them were scattered in all directions about the Yard. When the roof leaked, the Lesters moved from one corner of the room to another, their movements finally outlasting the duration of the rain. The house had never been painted. (CALDWELL, 1932, p. 7)

Como uma espécie de *American Dream* às avessas, no interior do sul americano, a casa representa, materialmente, a ruína das famílias rendeiiras e fornece ao leitor a *fotografia* do momento histórico miserável que a família Lester vive - a ruína está posta; a casa é torta e descentralizada; o teto parece prestes a cair; a porta frontal está solta do restante da estrutura da casa; a maioria das telhas está podre; o meio natural é sempre ameaçador, com o vento que está a destruir o telhado com as tempestades.

Reforçando, porém, a leitura de Christopher B. Rieger, se faz necessário lembrar que a relação de interdependência entre o homem e a natureza é fundamental – no caso específico do romance, a relação entre o homem e a fazenda no meio natural. No entanto, não estamos diante de um meio natural absoluto, por assim dizer, a fazenda já não é “natural”, por representar um aproveitamento específico da terra, baseada no princípio da propriedade privada; mas do que isso, a fazenda representa uma apropriação da terra para fins lucrativos e/ou de produção de alimentos. Não se pode perder de vista, no entanto que, mais do que a hostilidade do meio natural, temos a corrosão do próprio sistema de trabalho rural, assim como a corrosão das relações sociais e do próprio indivíduo por conta das commodities escassas.

Temos, portanto, que o meio natural não é hostil por si só, mas se torna hostil pela falência econômica, por isso a imagem da casa – que representa a esfera da propriedade e conserva o conceito de *abrigo* e *amparo* materiais do sujeito - sendo carcomida e sofrendo degradação, “apodrecendo” em meio ao campo de plantação – este sendo representado como o meio natural hostil, neste caso principalmente por ser desprovido de tecnologia para produção e fornecer sustentabilidade. Toda a imagem da propriedade construída no romance condensa, portanto, a relação entre sujeito, ambiente natural e dinheiro.

Numa espécie de prenúncio imagético, temos a descrição da família, sob o teto decadente, movendo-se de um lado para o outro, para fugir das goteiras, sempre confinada, porém, ao teto em ruínas. Aqui, de novo, temos a decadência do sujeito diante do meio social – o símbolo do material da propriedade, a casa, é minado e destruído por uma realidade prática, que não pode prosperar diante da pauperização do trabalho e da crise econômica americana, em que a promessa do progresso capitalista não é capaz de alcançar.

À primeira vista, é unicamente a natureza que parece hostil em relação ao sujeito – é a água que invade a casa, o vento que a abala – no entanto, o narrador pressupõe um escopo histórico-social ao narrar a ruína: é evidente a ressonância da crise na vida dessa família de reдеiros, principalmente, no capítulo treze, em que, a partir de uma intervenção, o narrador interrompe a história para explicar a relação desses trabalhadores com os bancos e como os trabalhadores são progressivamente espoliados pelas instituições financeiras e relegados dramaticamente à miséria e à falta de condições mínimas para seu sustento. O trecho seguinte descreve a relação de empréstimos e juros a que Jeeter é obrigado a se sujeitar:

The interest on the loan amounted to three per cent a month to start with, and at the end of ten months he had been charged thirty per cent, and on top of that another thirty per cent on the unpaid interest. Then to make sure that the loan was fully protected, Jeeter had to pay the sum of fifty dollars. He could never understand why he had to pay that, and the company did not undertake to explain him. When he had asked what the fifty dollars was meant to cover, he was told that it was merely a fee for making the loan. When the final settlement was made, Jeeter found that he had paid out more than three hundred dollars, and was receiving seven dollars for his share. Seven dollars for a year's labor did not seem to him a fair portion of the proceeds from the cotton, especially as he had done all the work, and had furnished the land and the mule, too. He was even then still in debt, because he owed ten dollars for the hire of the mule he had used to raise the cotton. With Lov and Ada's help, he discovered that he had actually lost three dollars (CALDWELL, 1932, p. 114 - 115)

Além de todos os juros dos empréstimos que Jeeter havia de bancar com o objetivo de ter o mínimo de condição para produzir, existem taxas absurdas que nem mesmo ele podia compreender, como a taxa de cinquenta dólares para a transação. O fato é que, mesmo após um ano inteiro de trabalho, seu lucro era irrisório e no final das contas ele acabara por estar devendo; tal como a ruína econômica do sujeito, a casa também entra em colapso. Vejamos, ainda na imagem da casa, as pedras que foram “cuidadosamente” colocadas “uma em cima da outra” para assegurar a estrutura da casa, o que nos coloca diante de uma alegoria da resistência do sujeito contra essa força corrosiva da crise: a imagem do trabalho manual de empilhar as pedras remete ao sujeito que procura dominar o seu meio e resisti-lo.

A família movendo-se de um lado para o outro da casa, para fugir da goteira, sem, no entanto, superar o confinamento da propriedade decadente condensa em sua imagem o ciclo vicioso da pobreza. O narrador prenuncia, logo no início do romance, a circularidade da situação das personagens: suas tentativas de emancipação não produzem síntese de superação econômica; tal como bichos enclausurados e acuados numa toca, permanentemente hostilizada pelo meio natural, a família Lester permanece alienada. Ao final do romance, Dude, o filho, é relegado à vida itinerante, num carro batido e deformado, e, num desfecho miserável o filho só consegue ser capaz de reproduzir o discurso que Jeeter, o pai, insistia no começo do romance, agarrando-se ao inatingível:

“I reckon I’ll get me a mule somewhere and some seed-cotton and guano, and grow me a crop of cotton this year,” Dude said. “It feels to me like it’s going to be a good year for cotton. Maybe I could grow me a bale to the acre, like Pa was always talking about doing.” (CALDWELL, 1932, p. 184)

De forma ainda mais trágica que o início do romance, a casa termina fatalmente consumida pelo fogo. Ora, à *Estrada do Tabaco* só resta a desolação natural – aqui, novamente observo a hostilidade do mundo natural, então representada pelo *fogo* – remetendo à destruição da produção rural, matando Jeeter e Ada Lester, sem qualquer possibilidade de superação, como o capítulo XIX descreve.

É fundamental a clareza do momento histórico em que o Romance se situa; inserido no período da Grande Depressão americana, sua publicação e o período retratado pela narrativa coincidem com o início da década de 1930. Logo no início do séc. XX, os Estados Unidos se ancorava num feroz sistema de monopólio

capitalista e industrial, possuindo, no meio urbano, uma classe operária bastante pobre, composta, também, no meio rural, de trabalhadores em condições análogas à servidão, configurada como uma espécie de escravidão por dívidas.

Sean Purdy descreve o sistema econômico vigente logo no início do século XX, particularmente no sul dos EUA, evidenciando a situação dos negros no país e dos brancos pobres:

Em 1900, 90% dos 10 milhões de negros nos Estados Unidos moravam nos estados sulistas, em grande parte trabalhando as terras das regiões algodoeiras. A maioria era constituída por arrendatários de latifundiários brancos, pagando “aluguel” das terras em dinheiro ou com parte de sua produção. Esse sistema econômico, chamado *sharecropping*, compartilhado com muitos brancos pobres, não era viável no longo prazo, pois os arrendatários tinham de tomar dinheiro emprestado a juros altos (50-60%) de comerciantes para manter-se. Alguns anos de cultivo ruim, frequentemente, resultavam em dívidas difíceis de serem pagas, num ciclo vicioso de endividamento. (KARNAL, et. al., 2001, pag. 181 – 182)

E é justamente inserido no contexto desse sistema econômico que vive a família Lester, composta por brancos miseráveis, arrendatários de terra, que buscavam sobreviver com o cultivo do algodão. O agravante do drama vivido pela família se dá, sobretudo, pelo período do colapso financeiro de outubro de 1929, tido como a maior crise econômica da história do capitalismo, até então.

Jeeter Lester, o personagem patriarca da família é um renteiro, pequeno produtor de algodão, fadado aos efeitos da crise econômica. Desde a década de 1920, se por um lado os avanços tecnológicos industriais pareciam crescer fortemente, por outro lado os mercados para produtos agrícolas não acompanhavam os passos da nova eficiência, causando excedente de produção e

fazendo despencar os preços dos produtos e, por consequência, abaixando dramaticamente a renda de pequenos proprietários. Nas palavras de S. Purdy, “O surgimento de grandes agronegócios estava relegando a pequena fazenda familiar à posição de relíquia histórica” (KARNAL, et. al., 2001, p.200).

Tal cenário demonstra a face selvagem do sistema capitalista – os meios de produção passam a se concentrar na mão de poucos, enquanto pequenos produtores são deixados ao acaso, sobretudo num país com políticas nacionais de governos republicanos, a exemplo de Herbert Hoover (1928-1932), que “caracterizavam-se pela retomada de posições econômicas abertamente favoráveis ao livre mercado e à classe empresarial e contrárias à regulação estatal” (KARNAL, et. al., 2001, p. 201); situação agravada pela quebra da Bolsa dos EUA, em 24 de outubro, de 1929. A história de *Tobacco Road* ilustra, portanto, dentro desse contexto, um trauma econômico norte-americano – a tomada de terras pelos bancos, através de um sistema de taxas e juros insustentáveis.

De certa forma, a derrocada das famílias pequeno-produtoras se mostra ainda mais dramática pela insistência em resistir ao capital em cultivar a terra e daí tirar seu sustento, mesmo a despeito da impossibilidade de fazê-lo, por falta de tecnologia. É a partir desse “delírio”, se assim podemos chamar, que Jeeter Lester insiste no inatingível – plantar algodão e sobreviver da terra, suas aspirações, no entanto, são evidentemente infrutíferas sob o jugo do capital monopolista. Daí a estrutura circular do enredo em *Tobacco Road*: o narrador condensa na imagem da ruína a persistência da miséria, em que os personagens terminam onde começaram.

Observamos, portanto, como a análise das imagens materiais evidentes no romance é fundamental para compreender o estilo naturalista de Caldwell. A partir

dessa leitura, o que poderia ser considerado como tese do romance – a crítica social – não é explorada a partir da subjetividade das personagens, nem de dramas psicológicos, mas a partir da miséria evidente na deformação de seus corpos e objetos. Retomando Zola, temos a seguinte formulação:

A personagem já não é uma abstração psicológica, eis o que todo o mundo pode ver. A personagem se tornou um produto do ar e do solo, como a planta; é a concepção científica. (...) Definirei, portanto, a descrição: um estado do meio que determina e completa o homem. (ZOLA, 1995, p. 44)

Ora, a partir da forma da descrição, a personagem é fundamentalmente definida pelo seu meio. O poder do aspecto épico da imagem está ligado ao uso preciso da descrição. Ademais, relacionando a formulação de Zola com os exemplos imagéticos tirados de *Tobacco Road* e como estes tão eficazmente contextualizam e *historicizam* o que é contado, temos no *Naturalismo* um estilo ideal para representar uma leitura materialista histórica da Grande Depressão. Trata-se da fórmula mais eficaz que Caldwell encontrou para mimetizar as relações culturais de seu momento histórico.

2.2.2 O automóvel

Outra imagem emblemática presente no romance é a do automóvel, que se relaciona diretamente ao industrialismo do Fordismo e emula o poder de consumo, como uma espécie de resistência à pobreza e de representação de poder. Mesmo em meio à miséria e à fome, Dude Lester, insiste com Luv:

“When is you going to buy yourself an automobile, Luv?” Dude asked. “You make a heap of a lot of Money at that chute – you ought to buy yourself a great big car, like the ones the rich people in Augusta has got. I’ll

show you how to run it. I know all about automobiles. Pa's old Ford ain't much to look at now, but when it was in good running order I used to run the wheels off of it sometimes, near about. You ought to get one that has got a great big horn on it. Whistles and horns make a pretty sound, don't they, Luv? When is you going to get an automobile?" (CALDWELL, 1932, p.38)

“Um grande e pomposo carro”, como um dos que são usados pelo “povo rico de Augusta” são termos simbolicamente importantes, pois remetem ao fenômeno industrial do Fordismo e representa as tensões de classe. Evidentemente, por outro lado, Jeeter Lester, um trabalhador rural, faminto e alienado ao seu meio, se demonstra incapaz de profunda consciência política e pendula principalmente entre dois discursos: ora à justificação religiosa, como demonstrarei posteriormente neste trabalho, ora ao fetiche pelo automóvel, este símbolo do capitalismo, que se apresenta como uma espécie de reminiscência falida do consumo, pois não resiste ao meio desolado e está em constante deterioração – eis uma das imagens máximas das contradições do capitalismo em *Tobacco Road* – a justaposição entre o meio rural miserável e a imagem do industrialismo.

Natalie Wilson, evocando Robert Brinkmeyer, também contribui com uma observação a respeito imagem do carro, como símbolo industrial americano:

Caldwell employs the automobile as a portentous and ironic symbol of human's Faith in the machine instead of their own human potential. As Robert H. Brinkmeyer argues in his article “Is That You In The Mirror, Jeeter,” the novel depicts “the destruction of a traditional lifestyle and values in the name of ‘progress,’ and it calls upon the reader to open his eyes and ask himself whether this sort of heartless technological and economic development is really the true fruition of the American Dream” (252). Focusing in particular on the valuing of the machine above the

human, the text highlights the car's symbolic weight, consistently dehumanizing the destitute Lester Family while simultaneously displaying the way in which the coveted black automobile is treated more humanely than any of the text's characters. (MCDONALD et. al., 2006, p. 124 - 125)

Mais que um símbolo de consumo, o carro assume o papel de moeda de troca: irmã Bessie presenteia Dude Lester para chantageá-lo e conseguir casar-se com ele. A imagem do carro para exercer controle sobre o indivíduo remete ao fetiche dessa mercadoria – seu valor simbólico é evidente, superando o valor do próprio sujeito, o carro vira moeda de troca:

“Can I drive the new automobile, sure enough?” he asked again, hoping he had not made her change her mind. “Is you going to let me drive it?”

“That’s why I’m getting it, Dude. I’m getting it for you to drive all over the country in. Me and you is going to get merried, and we can ride all the time if we want to. I won’t stop you from going somewhere when you want to go. You can ride all the time.”

“Will it have a horn on it?”

“I reckon it will. Don’t all new automobiles come with horns all ready on them?”

“Maybe so”, he said. “You be sure and find out if it’s got one when you buy it, anyway. It won’t be no good at all unless it’s got the horn.”
(CALDWELL, 1932, p.85)

Não é à toa que no meio desolado e de incomunicabilidade, o carro parece ter voz própria: Dude está permanentemente obcecado pelo som da buzina, fazendo o carro “gritar” ao longo da história, buzinando constantemente para se fazer ouvido. A voz do filho caçula de Jeeter se expressa, também, pelo automóvel, de modo que

o carro representa uma extensão de si: daí temos a relação do produto industrial fundindo-se ao sujeito. Do ponto de vista psicanalítico é possível relacionar a representação do carro como uma espécie de *falo social*. A simbologia deste *falo social* inserida no meio desolado representa, também, uma força descontrolada e destruidora, uma vez que, como está determinado no espaço social de *Tobacco Road*, o dito milagre industrial americano não é capaz de sobreviver à degradação da crise:

The Lesters heard Dude blowing the horn far down the tobacco road long before the new automobile came within sight, and they all ran to the farthest corner of the Yard, and even out into the broom-sedge, to see Dude and Bessie arrive. (...)

Dude was driving about twenty miles an hour, and he was so busy blowing the horn he forgot to slow down when he turned into the yard. The car jolted across the ditch, throwing Bessie against the top three or four times in quick succession, and breaking several leaves of the rear spring.
(CALDWELL, 1932, p. 100)

É evidente que o Ford, como um dos símbolos de status de poder econômico americano, vai se degradando, ao longo do tempo: o romance vai paulatinamente minando a imagem fordista, carcomendo-a na descrição da degradação do carro, a reduzindo-o à sucata. Dude é incapaz de controlar o carro e o decorrer do tempo vai danificando o automóvel. Quando Dude e Bessie retornam de Augusta com o carro, observamos uma comoção da família, diante do carro depredado:

Everybody stopped dusting and gathered around the radiator. The fender was twisted and crumpled until it looked as if somebody had taken a sledge-hammer and tried to see how completly he could maul it. Only a piece of twisted iron and a small stran of insulated wire remained where ir

had been. The fender had been mashed back against the hood.
(CALDWELL, 1932, p.122)

O romance justapõe um dos principais símbolo do progresso industrial do início do século XX com o meio decadente. Mais do que isso, o narrador vai além ao explicar o porquê de o carro estar com a frente amassada:

“It was that nigger,” Dude said. “If he hadn’t been asleep on the wagon it wouldn’t have happened at all. He was plumb asleep til it [-the crash-] woke him up and trew him out in the dith.”

“He didn’t get hurt much, did he?” Jeeter asked.

“I don’t know about that,” Dude said. “When we drove off again, he was still lying in the ditch, The wagon turned over on him. His eyes was wide open all the time, but I couldn’t make him say nothing. He looked like he was dead.”

“Niggers will get killed. Looks like there ain’t no way to stop it.”
(CALDWELL, 1932, p.123)

Dude bate com o carro na carroça de um homem negro, lançando-o na vala; a descrição que se segue - o acidentado de olhos arregalados, inerte e mudo – nos remete à morte. Daí quando Dude diz que “Ele parecia estar morto”, complementando sem carga dramática alguma, nem remorso: “os pretos vão ser mortos, parece que não tem como evitar”. É difícil mensurar o tamanho da insensibilidade que este meio miserável provocara nesses personagens, após essa descrição. Além disso, a frase é bastante provocadora no romance, a partir do contexto histórico do Sul que, até então, não lidara de forma adequada com o período escravocrata. O horizonte de perspectiva para o personagem negro na história da estrada do tabaco é profundamente marginal, levado à “vala”.

O que o narrador em Caldwell assinala de maneira muito precisa é que no contexto da Grande Depressão, não há conciliação entre o meio industrial e o meio rural - o carro, símbolo do Fordismo, como todas as coisas provenientes do consumismo do *American Way of Life*, tende à destruição. O exemplo do carro sendo paulatinamente destruído ao longo do romance, pouco tempo após ser adquirido – perdendo os faróis, sendo amassado, e danificado contra a árvore – ilustra a decadência última e sepulta o ideal do “milagre industrial americano”. O carro pode ser visto como um símbolo da passagem veloz do industrialismo, que abre caminho diante da família Lester, representando a destruição das famílias pobres do sul. A exemplo do que venho expondo, cito Sean Purdy:

Aquele símbolo potente do capitalismo americano, a *Ford Motor Company*, que, em 1929, empregava 128 mil trabalhadores, contava com somente 37 mil em agosto de 1931. A taxa de desemprego ficou durante a década inteira no nível de 20%, enquanto um terço da mão de obra nacional também teve horas ou salários reduzidos. (KARNAL, et. al., 2001, p.206).

Caldwell indica, portanto, através dessas imagens, a derrocada econômica dos cidadãos trabalhadores americanos, na Grande Depressão, exprimindo, na periferia da grande nação do capitalismo do século XX, a face mais escusa e violenta de seu sistema econômico. Elevando, ainda mais ao extremo a força destruidora da derrocada industrial, temos a seguinte imagem:

The mashed front fender and broken rear spring had softened everybody's concern for the automobile. After their first accident, when Dude ran into the back end of the two-horse wagon near McCoy and killed the colored man, anything else that happened to the car would not matter so very much, anyway. (CALDWELL, 1932, p. 153 - 154)

Um homem negro fora atropelado e morto, ainda assim, a preocupação expressa pelas personagens limita-se às condições do carro. O trecho em destaque “tudo o mais que acontecera com o *carro* não importaria muito, de qualquer forma” pode provocar estranhamento no leitor, pois a empatia do que é falado recai sobre o carro e não sobre o sujeito. Caldwell lida com um grau de miséria e alienação em sua matéria que a indiferença dos Lester nos serve como um dado de verossimilhança – a desumanização é tão aguda a ponto de lidar com a morte com o mais absoluto descaso.

O narrador, que observa as personagens, não sonda seus pensamentos e, nessa passagem, nem lhes dá voz. O recurso descritivo utilizado aqui pode provocar um uma espécie de *choque moral*, uma vez que a fatalidade da cena se impõe de forma trivial: a descrição do narrador no excerto em evidência apresenta a perspectiva de uma voz que toma emprestada a indiferença das personagens. A partir disso é possível causar o efeito de incômodo ao leitor sensível à forma como a morte é banalizada; o que se coloca em xeque é justamente o absurdo de normalizar a morte. Ora, ao sugerir a equiparação da esfera da vida humana – o *negro atropelado* - com a do material – o *carro danificado* -, ou ainda, ao sugerir a vida humana como de menor importância em relação ao carro, Caldwell provoca o leitor a refletir a violência aí implícita.

Seguindo esse recurso da justaposição entre a esfera material e a esfera humana, em que se força uma equalização absurda do valor de tais esferas – daí a reificação absoluta -, mais adiante no romance, “Mother Lester”, a avó de Dude, mãe de Jeeter, é atropelada com o carro, por Dude, permanecendo como morta:

AFTER the dust had settled on the road, Ada and Jeeter came back into the yard. Mother Lester still lay there, her face mashed on the hard

white sand. From the corner of the house, Ellie May looked at what had happened.

“Is she dead yet?” Ada asked, looking at Jeeter. “She don’t make no sound and she don’t move. I don’t reckon she could stay alive with her face all mashed like that.”

Jeeter did not answer her. He was too busy thinking of his hatred for Bessie to bother with anything else. He took another look at the grandmother and walked across the yard and round to the back of the house. Ada went to the porch and stood there looking back at Mother Lester several minutes, then she walked inside and shut the door.

Mother Lester tried to turn over so she could get up and go into the house. She could not move either her arms or legs without unbearable pain, and her head felt as if it had been cracked open. The automobile had struck her with such force that she did not know what had hit her. Both of the left wheels had rolled over her, one of them across her back and the other on her head. She had not known what happened. More than anything else she wanted to get up and lie down on her bed. She struggled with a final effort to raise her head and shoulders from the hard sand, and she managed to turn over. After that she lay motionless. (CALDWELL, 1932, p. 165)

Caldwell dedica uma página inteira para descrever em detalhes os últimos momentos da avó, que, com “a face na dura areia branca não era capaz nem mesmo de mexer as pernas ou os braços sem que sentisse uma dor insuportável”, além de descrever como o carro passara por cima dela e esmagara seu crânio. A imagem, porém, é colocada em contraste com a apatia da família, preocupada demais com outras coisas para demonstrar empatia com a vó. Após um breve momento de observação sobre o ocorrido, a família deixa a mulher no chão, se volta para a casa e “fecha a porta”.

De novo, o contraste entre a descrição do horror do acidente e a indiferença familiar não é gratuito e o efeito causado é o de *choque*. Retomando a ideia de simbologia sugerida por J. H. Marion, o narrador insiste em uma eloquente descrição para sintetizar o efeito desmoralizante da crise do sistema a que estão sujeitos esses personagens, no sul dos Estados Unidos. Imediatamente depois do ocorrido, temos a descrição de Jeeter tomando água fresca no poço e analisando o solo seco, imaginando como ele poderia fazer para melhorar as condições deste e plantar. Sua reação de “autômato descerebrado” está intimamente ligada ao trabalho e quando Lov vem ao encontro de Jeeter para falar sobre a fuga de Pearl, sua resposta é categórica:

He saw the old grandmother lying in the Yard and he slowed down to look at her, but he did not linger there. He ran until he was face to face with Jeeter.

“What you doing down here at this time of day, Lov? Jeeter said.
“Why ain’t you working at the chute?” (CALDWELL, 1932, p.166)

A ausência de luto e a fixação pelo trabalho indicam a mais absoluta desumanização, como uma espécie de patologia social. Retomando a imagem do automóvel, em contraste com o comportamento da família Lester, temos a síntese da força industrial, aqui representada pelo Fordismo, que destrói o indivíduo – neste caso, literalmente o mata mais de uma vez. É evidente, portanto, a habilidade de Caldwell de retratar a miséria na crise do capitalismo.

Diante dos exemplos expostos, observamos sujeitos que permeiam suas relações sociais pela fome, pela incomunicabilidade, pela brutalidade, pelas disputas animais por comida, pela insensibilidade e todas características tidas por desmoralizantes para o sujeito. Como observado ao longo desse capítulo, os

materiais de cultura estão em decadência flagrante, influenciando esses indivíduos. É preciso, no entanto, ter o cuidado de não olhar a família Lester e os moradores da estrada do tabaco como simples estereótipos animalizados com o único objetivo de entreter ou chocar o leitor; mais do que isso, o procedimento formal tem um objetivo crítico pontual, Rieger insiste que:

The barren, sterile landscape, for example, of the Lester farm in *Tobacco Road* is best understood as both a symbol of the debased lives of its inhabitants and as a presence that simultaneously constitutes and is constituted by the Lester Family and their actions. As over-fertilization and one-crop farming have contributed to the impoverishment of the soil, so has the barren and unproductive land helped create a family that accepts hunger, greed, lust, idleness, and sickness as the normal conditions of existence. The Lesters have been conditioned by the realities of their place to formulate particular conceptions of “the outside world,” including the belief that all commodities are scarce, necessitating constant and violent competition, and the mistrust of any outsider (often anyone outside the self). (MCDONALD et. al., 2006, p. 134)

Sua formulação, além de pontuar a família Lester como um símbolo das vidas famílias miseráveis do Sul, observa, também, uma relação dialética entre o meio em que vivem e os sujeitos – o espaço rural, da estrada do tabaco – e a forma que esses sujeitos se comportam neste meio e o influenciam, afinal Rieger pontua como a insistência na forma da monocultura empobrece o solo e o torna improdutivo. Essa tal relação dialética, no entanto, vai além do movimento pendular entre a terra e a família Lester: ela é balizada, principalmente, por um sistema capitalista industrial, por uma grave crise do mercado financeiro e por um sistema bancário brutal, que, juntos, marginalizaram as famílias do sulistas da produção e minaram suas possibilidades de sustento econômico.

Para um sujeito como Jeeter, só resta a ilusão pequeno-burguesa de que ele seria dono do próprio negócio e conseguiria competir em pé de igualdade com as grandes indústrias. Fica evidente, no entanto, que a este sujeito o futuro só poderia reservar a completa destruição, como demonstra o final do romance.

3. A Religião

Nascido em 1903, em Georgia, Erskine Caldwell cresce em meio às diversas referências temáticas que irão definir sua obra: como cidadão do Sul, viveu a ascensão da indústria estadunidense no começo do século, assim como o *crash* da bolsa e a Grande Depressão. Um de seus avós fora agricultor de algodão e seu pai, Ira Sylvester Caldwell, era um pregador presbiteriano. Nascido em família pobre, ainda na infância, antes dos treze anos, conhecera bem o mundo do trabalho braçal, quando já catava borracha do lixo e vendia para reciclagem.

Desde criança Caldwell acompanhava o pai em pregações rituais religiosos, mas, diferentemente do pai, não se tornou pregador; ainda na infância, fora educado em casa por sua mãe e, aos treze anos, escreveu o que seria seu “primeiro romance” de vinte e duas páginas, demonstrando, desde cedo, seu interesse em “contar histórias”. Foi a partir desse episódio que os pais de Caldwell decidiram enviá-lo à escola.

Ainda em sua juventude, Caldwell tivera diversos trabalhos: trabalhara como estoquista, catador de algodão, cozinheiro, garçom, motorista de táxi, segurança, pedreiro, entre outras coisas. Caldwell possuía, portanto, uma íntima relação com o mundo trabalho, predominantemente braçal.

Sua biografia revela, portanto, um sujeito que se criou na pobreza, conhecendo de perto o mundo do trabalho pesado e, também, o mundo religioso do cristianismo protestante. Fica evidente que os temas que permeiam a obra de Caldwell se relacionam profundamente à sua experiência. Por essa razão, ao tomarmos a obra de Caldwell, também se faz produtivo analisar o papel da religião na mesma medida em que se costuma notar o tema do trabalho e da pobreza americana da década de 1930, afinal de contas, se o tema do trabalho dá conta da esfera econômica dos cidadãos americanos, o tema da religião se relaciona à esfera ideológica destes.

No entanto, é evidente que sua obra não promove uma visão positiva da religião, nem mesmo uma mera descrição acrítica desta: pelo contrário, para Caldwell, a religião é ambígua e contraditória, para dizer o mínimo. A partir do que está posto, devemos lidar com a religião como discurso ideológico e como este se articula em meio à pobreza. Se considerarmos que Caldwell foi um contador de histórias de seu meio e crítico do seu tempo e das injustiças sociais inerentes a este, é preciso analisar a honestidade com que lidou com essa matéria.

3.1 Ideologia e práxis humana: a falência da razão no meio econômico em crise

Observamos que *Tobacco Road* nos coloca diante de um narrador em terceira pessoa, de estilo descritivo e distanciado, com o retrato de imagens violentas e abjetas, muitas vezes impassível diante da dor e da violência das próprias personagens. Como analisado anteriormente, este distanciamento pode causar um efeito desconfortável entre a relação de empatia com os personagens,

uma vez que a forma da narração é direta e “cientificamente crua”. Neste caso, o distanciamento do narrador em relação às personagens tem como função estabelecer um olhar crítico sobre o sistema na qual as personagens se inserem e como este influencia suas ações, demonstrando que a miséria oriunda da falência da promessa industrial capitalista, num meio social com indivíduos miseráveis, alienados ao seu meio, sem consciência política e com pouca percepção de classe fornece um solo fértil para relações brutalizadas. Por “relações brutalizadas” pode-se compreender a falência da razão e o predomínio dos impulsos instintivos do sujeito. Estamos, portanto, diante de um terreno que estimula, em última instância, o fundamentalismo religioso, retratado por Caldwell como uma aberração ideológica, expondo seu lado cruel e manipulador.

Por um lado o Iluminismo trouxe ao homem sua então chamada *fase de maturidade*: de acordo com a acepção Kantiana, “as luzes” dessa era iluminam o homem para a razão e este torna-se *autônomo*, como lembra Schlegel (2009): o homem passa a governar a si mesmo, libertando-se da era do governo dos valores fundamentalmente religiosos da *Idade das Trevas*. Os valores da democracia e da ciência passam, portanto, a nortear a cultura. Seguido aos valores do iluminismo, temos a modernidade, sendo ela:

...uma mistura, ou uma conjunção, de ideias e de realizações sociais. Entre estas últimas, as invenções científicas, e as técnicas que delas recorrem, ao mesmo tempo transformaram o mundo vivido pelos homens e modificaram profundamente as imagens e as representações que tinha de si mesmos e de seu lugar a natureza. (SCHLEGEL, 2009, p. 50)

Um dos exemplos práticos dessa *era da razão*, em que as invenções científicas e técnicas transformam o mundo, coincide com a ascensão do modo de

vida burguês e do capitalismo, principalmente a partir do século XIX. Para o caso estadunidense do século XX temos o exemplo da forte industrialização e o domínio das técnicas agrícolas para a produção de monocultura em larga escala, como o algodão, o milho e o tabaco. O fato, no entanto, é que a esfera ideológica da chamada *era da razão* entra em decadência junto com o sistema do capitalismo industrial. Se considerarmos o contexto do meio social do trabalhador rural – eixo temático central de *Tobacco Road* -, à medida em que se dá a quebra da bolsa de 1929, temos como resultado um cenário que produz um período de extrema pobreza e relega os negócios familiares rurais ao status de “relíquia histórica”, nas palavras de Sean Purdy.

O romance exemplifica o processo no capítulo doze, quando o narrador interrompe a ação dramática e expõe, a partir de uma voz onisciente, a decadência do sistema latifundiário no contexto da crise industrial – crise esta que resulta na pauperização de meios mecanizados para produção e na falta de insumos para que a família Jeeter possa trabalhar:

Jeeter could never think of the loss of his land and goods as anything but a man-made calamity. He sometimes said it was partly his own fault, but he believed steadfastly that his position had been brought about by other people. He did not blame Captain John to the same extent that he blamed others, however. Captain John had Always treated him fairly, and had done more for him than any other man. When Jeeter had overbought at the stores in Fuller, Captain John let him continue, and he never put a limit to the credit allowed. But the end soon came. There was no longer any profit in raising cotton under the Captain's antiquated system, and the abandoned the farm and moved to Augusta. Rather than attempt to show his tenants how to conform to the newer and more economical methods of modern agriculture, which he thought would have been an impossible task

from the start, he sold the stock and implements and moved away. An intelligent employment of his land, stocks, and implements would have enabled Jeeter, and scores of others who had become dependent upon Captain John, to raise crops for food, and crops to be sold at a profit. Co-operative and corporate farming would have saved them all. (CALDWELL, 1932, p.62 - 63)

Para colocar a questão da falência da razão do mundo moderno em perspectiva, observamos que já a primeira frase do parágrafo demonstra Jeeter despontando uma percepção que se revela como uma espécie de *ideário burguês às avessas*: “Jeeter só poderia pensar na perda de sua terra e de seus bens como uma calamidade provocada pelo homem”, ou ainda, adotando um sentido mais literal, “uma calamidade feita por intermédio do homem”. Vejamos que interessante o termo escolhido: “man-made”, evocando a ideia do “sujeito que faz”. Parte da ideologia burguesa se apoia no jargão do *self-made man*, ou ainda “nos homens que fazem a si mesmo”. Em oposição à antiga ideia de *destino*, ou de força *divina*, essa ideia remete ao sujeito que constrói a própria vida a partir do empreendedorismo, que significa, em última análise, se fazer a partir do domínio econômico, do domínio do capital.

O problema, no entanto, é que o resultado do que fora “produzido pelo homem” é a própria crise. A percepção de Jeeter se configura como um *ideal burguês às avessas* na medida em que ele percebe que o sistema criado pelo homem moderno não constrói, mas promove a crise. Em *Tobacco Road* – tratamos do homem “feito” a partir da calamidade, a partir das perdas de bens. O que temos implícito é que este homem não mais domina o capital, mas é dominado e definido por ele, mais do que isso, se torna miserável por conta do sistema do liberalismo econômico. Contrariando o ideal capitalista moderno, no plano da linguagem, o que

se depreende é o sujeito que é feito miserável pelo próprio sistema do dinheiro – vale lembrar, novamente, como à época o plano econômico do presidente republicano Herbert Hoover possuía medidas contrárias à regulação estatal, beneficiando o livre mercado. Temos, então, uma inversão de valores, em que o Estado passa a beneficiar mais o mercado e as grandes empresas e menos o cidadão – o indivíduo, herói da era moderna, perdera, assim, seu protagonismo.

O narrador nos diz que Jeeter acreditava eventualmente que a perda de seus bens e sua própria miséria era em parte culpa sua, mas também acreditava “firmemente” que sua miséria era responsabilidade de outros. No entanto, Jeeter é incapaz de dar nome o rosto pessoal para o grande algoz de sua miséria, nem mesmo se considerarmos a relação entre patrão e empregado: ele acreditava que o capitão John não era culpado, por sempre o tratar de forma justa.

O fato é que o sistema antiquado de produção do capitão John se tornou obsoleto para o cultivo e – daí a interferência do narrador, uma compreensão que provavelmente foge à mente de Jeeter, afinal a percepção é do que narra, não da fala de Jeeter – ao invés de Capitão John democratizar o cultivo e ensinar a seus rendeiros novas formas de produção e métodos modernos de agricultura, ele caba por vender seu estoque e maquinário e foge para Augusta, abandonando o campo e os trabalhadores à própria sorte. Não somente isso, o narrador ainda propõe uma alternativa de que um “uma gestão inteligente” do trabalho na terra teria permitido Jeeter e os demais rendeiros a cultivar de maneira lucrativa, em que o cultivo “cooperativo e corporativo seria o método para salvá-los” – aqui é curioso notar a alternativa da democratização dos meios de produção, propostas pelo narrador.

Por outro lado, a História revela como a religião possui forte apelo moralista, relacionada, principalmente, ao fundamentalismo e à segregação em que os

costumes, o controle sobre o indivíduo e as reações ideológicas violentas são mais notórias. Jean-Louis Schlegel (2009) argumenta que os fenômenos religiosos fundamentalistas dos séculos XIX e XX são, sobretudo, uma forma de oposição à sociedade moderna: uma sociedade que rejeitara a Deus em nome do cientificismo, secularizada com valores não relacionados à uma mensagem religiosa. Nesse sentido, a religiosidade fundamentalista moderna é uma resposta ao Iluminismo, à era do “homem sem Deus”, dos preceitos de individualidade e da ciência e filosofia como balizas fundamentais de uma sociedade.

Na contramão da revolução burguesa, com seus valores científicos modernos e com o advento do capitalismo, temos os fundamentalistas que não aceitam ver sua religião arrastada nessa *modernidade*. O pensamento fundamentalista, como define, Schlegel (p.37. 2009) encara os valores da modernidade como sendo “contra Deus” e pode resultar em reações violentas contra a própria religião e, posteriormente, contra a “sociedade ambiente”.

Não somente isso, a partir da análise de Schlegel o integrismo e o fundamentalismo surgem como formas religiosas modernas por se tornarem uma resposta às próprias contradições da era da ciência e do “progresso”: como exemplo, vale lembrar, como vimos, a partir do exemplo de Jeeter, que a promessa do progresso da ciência no século XX é falsa para os trabalhadores rurais americanos. Em suas próprias palavras, ao tentar responder à questão paradoxal do fortalecimento religioso fundamentalista na era moderna, Schlegel formula:

O paradoxo aparente que se pode deduzir do que precede o integrismo e o fundamentalismo são formas religiosas tipicamente modernas, ligadas em todo o caso aos tempos modernos. (SCHLEGEL, 2009, p. 37)

Por conseguinte, a religião está, sim, ligada à era moderna, a partir da moralidade e da violência, como resposta à falência do progresso econômico. Não é de se estranhar, por consequência, que esse aspecto fundamentalista é característica exemplar na personagem da irmã Bessie, que é moralista, proselitista e contraditória; a personagem é uma síntese da voz religiosa fundamentalista protestante, em meio ao desamparo econômico da era moderna. Portanto, é natural supor que a crise do capitalismo norte-americano tenha produzido reações religiosas tão extremadas: reações essas que encontraram na religião um escapismo para destilar o ressentimento que surge a partir da pobreza e da crise do capital.

Como já observado no capítulo dois do presente trabalho, o capítulo treze do romance expõe uma análise a respeito dos juros bancários e como Jeeter é explorado em sua produção, pelo sistema financeiro. O fato é que, se por um lado o narrador descreve de maneira objetiva e clara, de forma distanciada, o jogo econômico injusto, que relega Jeeter à miséria, por outro lado, quando o narrador cede a voz a Jeeter, este, mesmo compreendendo a relação desigual entre os ricos e os pobres e parecendo desabrochar uma consciência de classes, imediatamente relaciona seus problemas e sua imaginada superação a partir do discurso religioso. A ideia do “porvir”, própria da atribuição calvinista da redenção no mundo metafísico, está implicada em sua fala:

“You rich folks in Augusta is just bleeding us poor people to death. You don’t work none, but you get all the Money us farmers make. Here I is working all the year myself, Dude plowing, and Ada and Ellie May helping to chop the cotton in summer and pick it in the fall, and what do I get out of it? Not a durn thing, except a debt of three dollars. It ain’t right, I tell you. God ain’t working on your side. He won’t stand for such cheating much

longer, neither. He ain't so liking of you rich people as you think He is. God, He likes the poor." (CALDWELL, 1932, p.63)

O raciocínio de Jeeter, a partir de uma lúcida percepção material, sofre uma digressão e descamba para o âmbito meramente metafísico; sua consciência como trabalhador o permite compreender a injustiça do sistema econômico vigente, mas a ressonância religiosa suplanta uma superação discursiva política e enquadra a ideia de justiça ao espectro divino: Jeeter se dá conta de que os ricos de Augusta “sangram os pobres à morte”, ele é capaz de compreender a exploração econômica, mas sua síntese de pensamento se resume ao maniqueísmo de que “Deus não gosta dos ricos assim como gosta dos pobres”. Por fim, sua percepção religiosa não o leva a agir de forma a superar sua situação a partir de práticas políticas ou sociais, sua indignação se encerra em seu discurso.

Nesse sentido, temos um exemplo de como a consciência de classe não consegue superar, muitas vezes, a justificativa religiosa – naquilo que estar no porvir. “Deus gosta dos pobres”: o enunciado soa bonito, mas ineficaz, do ponto de vista prático, uma vez que reduz a noção de classe - que contém o diagnóstico de uma práxis humana, relacionada à exploração econômica do homem - a mero joguete divino, e não produz uma resolução prática de superação. Para Jeeter “Deus não irá permitir que os ricos abusem dos pobres por muito mais tempo”: o tempo é o futuro indeterminado e a ação será divina, retirando do sujeito a responsabilidade de promover qualquer ação que promova mudanças concretas para estes arrendatários.

A separação que temos entre o personagem e o narrador é clara na medida em que o personagem adere ao discurso religioso e o narrador se distancia dele, criticando, não somente o discurso, mas o sistema que o justifica. Do ponto de vista

da verossimilhança, seria improvável a consciência de classe amadurecer para uma ação revolucionária de organização e superação econômica a partir da visão da religiosidade fundamentalista. A maturidade da obra de Caldwell é evidente nesse aspecto – ele coloca essas instâncias constantemente em contradição, no romance: *a religião e a consciência de classes*.

Temos que, a partir do pano de fundo histórico, o campo do pensamento científico sofre um duro golpe, pois os ideais da razão e, no contexto americano, do *American Dream*, são incapazes de fornecer uma resposta satisfatória

No decorrer dos séculos XIX e XX, ela [a razão] sofre vivos ataques, desde os sarcasmos de Nietzsche em nome da afirmação da vida (contra a razão que raciocina, racionaliza e desseca) até as críticas contra os desvios da “razão instrumental”, por meio de uma vontade sem precedentes de domínio da natureza, domínio predador cujos resultados diretos e indiretos vimos no século XX: a destruição da natureza e do meio ambiente, guerras mundiais com um número de vítimas incrivelmente elevado “graças” aos progressos tecnológicos dos armamentos e ao planejamento científico da eliminação de populações inteiras, violência exponencial, portanto, e sensação de fracasso absoluto da ideia de “progresso moral” (SCHLEGEL, 2009, p. 54)

A falência da razão e da noção de “progresso moral” é exemplar para o florescimento do discurso religioso e, principalmente, fundamentalista. Ora, *Tobacco Road*, ao se apresentar como um romance que se debruça justamente na destruição da natureza e do meio ambiente, assim como na pauperização das vidas camponesas aponta o cenário da falência do “progresso moral” da razão, deixando um solo fértil para volta à religião. Compreender o fenômeno da falência da promessa da modernidade é, por isso, fundamental para que se possa entender a

persistência e o fortalecimento dos discursos religiosos na cultura. Por essa razão é necessário ler a expressão da religiosidade tal como aparece em Caldwell, a partir de seu contexto sócio histórico.

3.2 A religião e a *antipolítica*

“-Save us from the devil and make a place for us in heaven. Amen”

Irmã Bessie

Para iniciar a análise das personagens com a religião, primeiramente tomemos como exemplo a relação geral que as personagens do romance possuem com o metafísico. Posteriormente, analisaremos irmã Bessie com maior ênfase, visto que esta é a personagem de maior eloquência temática a respeito à religião. No início do romance, a fala a seguir de Jeeter apresenta uma noção exemplar a respeito da relação das personagens com a ideia de Deus e de justiça:

Some of these days He'll bust loose with a heap of bounty and all us poor folks will have all we want to eat and plenty to clothe us with. It can't always keep getting worse and worse every year like it has got since the big war. God, He'll put a stop to it some of these days and make the rich give us back all they've took from us poor folks. God is going to treat us right. He ain't goint to let it keep on like it is now. But we got to stop cussing Him when we ain't got nothing to eat. He'll send a man to hell and the devil for persisting in going that. (CALDWELL, 1932, p.10)

A primeira coisa a se observar é a percepção básica que Jeeter possui sobre as relações de classe: como um pobre trabalhador rural Jeeter, identifica os ricos que “devem devolver o que usurparam dos pobres”. Conforme o romance nos mostra, Jeeter compreende a relação de taxas abusivas imposta pelos próprios bancos e como estes sufocam as economias dos trabalhadores rurais, sobretudo

no contexto de crise. No entanto, novamente notamos um arrefecimento da disputa social entre os ricos e os pobres que estão sendo usurpados: Jeeter compreende que é lesado, mas relega a reparação à esperança da ação divina.

Pensamos na ideia de *antipolítica* a partir da religião porque o exemplo acima nos mostra a síntese do funcionamento do discurso religioso neste meio rural – a religião não provoca ação política de mudança, nem instiga maior reflexão sobre o funcionamento econômico do período afim de transformá-lo, ao invés disso, impõe um entrave sobre qualquer tipo de mobilização social.

Existe, ainda, um agravante: Jeeter diz que é preciso parar de amaldiçoar a Deus por não terem o que comer, tal comportamento levaria o homem ao inferno. Como vimos no início do presente trabalho, desde que os Estados Unidos foi colonizado, o Calvinismo se tornou parte importante da ideologia americana e parte dos preceitos calvinistas remetem à predestinação do homem como vontade divina. Ora, a noção de predestinação - de um caminho traçado para o plano de Deus para a salvação ou danação - tem como efeito prático o de cristalizar as percepções de classe.

De maneira mais clara temos Jeeter esperando na providência divina sua superação social e a justiça triunfante sobre os ricos, mas ao mesmo tempo temos sua resignação quanto à própria condição, em que não se pode reclamar de Deus, deve-se somente esperar. A própria degradação do meio em que vive também é percebida pelo personagem como um fenômeno metafísico, como observamos a seguir:

“Has these turnips got them damn-blasted green-gutted worms in them, Lov?” Jeeter said. “By God and by Jesus, if they’re wormy, I don’t know what I’m going to do about it. I been so sick of eating wormy turnips,

I declare I almost lost my religion. It's a shame for God to let them damn-blasted green-gutted worms bore into turnips. Us poor people Always gets the worse end of all deals, it looks like to me. Maybe He don't intend for humans to eat turnips at all; maybe He wants them raised for the hogs, but He don't put nothing else down here on the land in their stead. Won't nothing but turnips grow in winter-time." (CALDWELL, 1932, p.35)

Na alienação política, Deus é a justificativa para tudo, a natureza se aproxima da instância divina, que se recusa a dar o alimento: Deus permite a comida ser infestada por larvas e insetos. O resultado prático que essa limitação de visão religiosa a respeito do mundo gera é a imaginação de que talvez não seja da vontade de Deus o consumo de certos tipos de alimentos – “Maybe He don't intend for humans to eat turnips at all”, em que a culpa não recai sobre a falta de tecnologia e condições adequadas de produção que são negadas ao pequeno agricultor, mas recai sobre a vontade divina. O aspecto naturalista dessa relação hostil entre homem e natureza adquire o agravante da figura divina.

O discurso da fala de Jeeter nos indica a ressonância do forte imaginário histórico cristão americano: o do Deus senhor e soberano, que decide sobre a vida dos homens. O que está ofuscado aqui, no entanto, é a capacidade de Jeeter enxergar o contexto econômico em que vive e sua falta de ferramentas para produção, sua percepção política é, portanto, minada pelo escapismo do senso comum religioso. Temos, novamente, o esfacelamento de uma compreensão política efetiva. Jeeter sabe que “os pobres sempre acabam com o pior”, mas não consegue entender o sistema na qual está inserido.

Não é à toa que é preciso estabelecer com clareza a relação que a religião tem com a própria alienação do sujeito. Os exemplos que o romance nos fornece

apontam para o papel exclusivamente alienador da religião. Podemos verificar o seguinte, em mais uma fala de Jeeter:

“Maybe God intended for it to be such,” Jeeter said. “Maybe He knows more about it than us mortals do. God is a wise old somebody. You can’t fool Him! He takes care of little details us humans never stop to think about. That’s why I ain’t leaving the land and going to Augusta to live in a durn cotton mil. He put me here, and He ain’t never told me to get off and go up there. That’s why I’m staying on the land. (CALDWELL, 1932, p.23)

Fica evidente como Jeeter compreende a figura de Deus como um sujeito sábio, que sabe de todas as coisas e define a vida das pessoas, assim como definira a vida do próprio Jeeter à terra em que está. A estagnação de Jeeter e sua resignação à terra, mesmo esta estando desolada; mesmo esta representando o espaço economicamente explorado e depenado pelo sistema financeiro e pelos bancos, que não fornece perspectiva de melhora, ainda assim, é o espaço definido por Deus: por essa entidade *alienígena*, no sentido de representar uma esfera não ligada à realidade do sujeito. Ao pensar a relação entre *realidade material* e *alienação*, Eagleton argumenta que:

...essa realidade [-a realidade compreendida pelo sujeito-] deveria ser reconhecida como trabalho feito por nossas próprias mãos. Não vê-la dessa forma – encará-la como algo natural ou inexplicável, independentemente de nossa atividade – é o que Marx chamava de alienação, para ele uma condição em que nos esquecemos de que a história é produção nossa e passamos a ser dominados por ela como se não passasse de uma força alienígena. (EAGLETON, p.109, 2012)

Ora, temos, então, a partir do pressuposto marxista sobre a leitura e compreensão da realidade, que a esfera metafísica é, para o personagem, uma

esfera alienadora. O leitor não está alienado ao discurso de Deus, pois, conforme a organização da narrativa, é possível perceber como o narrador não adere ao discurso religioso e o denuncia como contraditório e problemático. Além disso, o romance nos expõe todos os símbolos materiais que representam a história e nos fazem compreender que a miséria se relaciona a todo um sistema. Em contrapartida, o personagem é incapaz de enxergar sobre esse prisma crítico: Jeeter compreende que sua condição lhe é natural, ou ainda, explicável pela vontade divina, e independente de suas ações ou anseios, como sujeito. Estamos diante de um exemplo de alienação porque o personagem não se compreende como agente da história, mas produto inevitável dela, passivo aos “desígnios divinos” e ao espaço em que tudo já estaria definido. Vejamos mais um exemplo:

“My children all blame me because God sees fit to make me poverty-ridden, Lov,” Jeeter said. “They and Ma is all the time cussing me because we ain’t got nothing to eat. I ain’t had nothing to do with it. It ain’t my fault that Captain John shut down on giving us rations and snuff. It’s his fault, Lov. I worked all my life for Captain John. (CALDWELL, 1932, p.15)

Neste início de romance, a partir da perspectiva de Jeeter, é Deus quem acha “lícito fazê-lo pobre”. Ora, Jeeter se exime da culpa e descreve como foi o Capitão John que deixou ele e sua família sem comida e sem os meios adequados para a sobrevivência, seu pressuposto, porém é o da vontade divina. O leitor verá, ao longo da narrativa, os materiais culturais dispostos e as razões econômicas da miséria, já os personagens, presos à ideologia religiosa, não verão. O exemplo a seguir nos coloca em contraste a relação da paralisia da família Lester e a esperança da providência divina a partir da ação da avó da família:

Wood for the kitchen stove and fireplace was never cut and hauled to the house; Jeeter would not do it, and he could not make Dude do that kind

of work. Old Mother Lester knew there was no food for them to cook, and that it would be a waste of time for her to go after the dead twigs and make a fire in the cook-stove; but she was hungry, and she was always hoping that God would provide for them if she made a fire in the kitchen at meal-time. She could sometimes stand the pain of it in her stomach when she knew there was nothing to eat, but when Lov stood in full view taking turnips out of the sack, she could not bear the sight of seeing food no one would let her have. (CALDWELL, 1932, p.13)

O trecho descreve a total desilusão das personagens em relação à provisão de comida: a família não corta lenha e não prepara a cozinha, pois sabe que não haverá alimento algum para ser preparado. Aqui, a desilusão dos Lester é absoluta, com exceção da avó – “a velha mãe” – que, estando sempre faminta, nutria a esperança de que, caso acendesse fogueira na cozinha no horário do jantar, Deus iria “prover o alimento”.

O que temos aqui, novamente, é o espectro da religião procurando sustentar as lacunas da realidade material. O comportamento que remete a máxima da fé cristã – “em que a fé é a certeza daquilo que se espera e a convicção daquilo que não se vê” ecoa nos pensamentos da avó da família. No entanto, como um experiente conhecedor da realidade da miséria e da crise sulista americana, Caldwell soterra essa perspectiva e nos demonstra que o alimento jamais chegará. Há um contraste claro entre a perspectiva religiosa e a materialidade histórica, de modo que, neste contexto, a expectativa da fé é exposta ao leitor como um delírio; não há possibilidade de otimismo na estrada do tabaco.

O trecho ainda continua apontando para o verdadeiro cenário a que esses sujeitos são relegados: a relação entre a avó Lester e Lov tende a um instinto animalesco, a fome da matriarca da família Lester é potencializada pelo alimento

que ela vê e cobiça, mas que “nunca a deixarão ter”. Ora, aí está a síntese da fé religiosa no contexto material: a provisão será, no máximo, cobiçada, mas nunca chegará.

Observemos, com mais um exemplo, como a relação pendular entre a miséria social e justiça divina para com o sujeito persiste na perspectiva de Jeeter, desde o início do romance:

I reckon, Lov, I'll just have to wait for the good Lord to provide. They tell me He takes care of His people, and I'm wating for Him to take some notice of me. I don't reckon there's another man between here and Augusta who's had as bad off as I is. (...) It looks like everybody has got goods and credit excepting me. I don't know why that is, because I Always give the good Lord his due. (...) It's time for Him to take some notice of the the fix I'm in. I don't know nothing else to do, except wait for Him to take notice.
(CALDWELL, 1932, p.16-17)

A ação de Jeeter, predominantemente no início do romance, é a de *esperar* pelo plano divino, novamente remetendo à ideia de predestinação – irá “esperar o bom Senhor prover”. Logo no início do romance já temos o diagnóstico da relação que o conformismo religioso irá exercer sobre Jeeter, que “não sabe mais o que fazer, a não ser esperar para que Deus o note”. Mais à frente no romance, o seguinte diálogo entre Lov e Jeeter, nos traz a tensão entre a vida na estrada do tabaco, ligada à terra e ao campo e a vida na cidade grande e nos revela ainda mais sobre a visão religiosa e como esta se relaciona com a percepção política dos personagens:

“But, praise God, me and my folks is starving out there on that tobacco road. We ain't got nothing to eat, and we ain't got nothing to sell that will bring money to get meal and meat. You storekeepers won't let us have no more credit since Captain John left (...) They [-the storekeepers-] got all the

money, holding in the banks, and they won't lend it out unless a man will cut off his arms and leave them there for a security." (CALDWELL, 1932, p.116-117)

Primeiramente, observamos que Jeeter detecta a concentração de dinheiro e crédito nos bancos. Com a concorrência industrial e com a crise, os fornecedores não emprestam e não investem mais no negócio da agricultura familiar. O termo usado por Jeeter de que eles possuem todo o dinheiro guardado nos bancos, e que “não farão empréstimo, a não ser que o sujeito arranque os braços e os deixe como garantia de crédito” remete à recorrente imagem abjeta de *Tobacco Road*, que surge a partir da deformação dos corpos se relaciona intimamente à predação capitalista. O trecho continua:

“The best thing you can do, Jeeter,” they had said, “is to move your Family up to Augusta, or across the river in South Carolina to Horsecreek Valey, where all the mills is, and go to work in one of them. That's the only left for you to do now. Ain't no other way.” (CALDWELL, 1932, p.117)

Vejamos, aqui, o que a voz dos fornecedores e lojistas diz a Jeeter: a única solução é que se mude com sua família para as fábricas para trabalhar nelas. Jeeter “não teria outra opção” para sobreviver. O que temos pressuposto aqui é o pano de fundo político do liberalismo econômico, em que a lógica do lucro das empresas e da própria bolsa de valores, especulando capital sobre o lucro industrial, não somente relega à obsolescência a agricultura familiar, mas condena os indivíduos à miséria. Digamos que o “Raio-X” desses parágrafos já critica a política estadunidense vigente, em que as grandes indústrias ganham maior autonomia e valor social em detrimento da população. Com uma regulação estatal frouxa para o funcionamento do mercado especulativo e industrial americano, os cidadãos possuem menos direitos que as grandes empresas.

O grande problema dessa política de Estado, conforme a história nos mostra, é que o grande capital jamais trabalharia para devolver tecnologia e bem-estar para a população, ao contrário, concentra ainda mais o dinheiro nas mãos de poucos e aumenta dramaticamente a desigualdade social. O interesse dos grandes capitalistas e do mercado especulativo era o de acumular capital infinitamente. Não à toa que foi no governo de Hoover, com a crise de 1929, que surgiram as “Hoovervilles” – o equivalente às favelas e casas amontoadas de pessoas na cidade, vivendo em condições de pauperização absoluta – e as grandes crises econômicas rurais. Vejamos, então, o que o pensamento religioso tem a ver com isso, a partir do ponto de vista da resposta de Jeeter:

“No! By God and by Jesus, no!” Jeeter had said. “That’s one thing I ain’t going to do! The Lord made the land, and He put me here to raise crops on it. (...) I wouldn’t fool with the mills if I could make as much as fifteen dollars a week in them. I’m staying on the land till my time comes to die.” (CALDWELL, 1932, p.117)

Se por um lado Jeeter identifica parte dos responsáveis pela crise econômica em que está inserido e persiste à ideia de continuar na terra, conclamando seu direito de dela usufruir e nela produzir, por outro lado ele compreende que quem o colocou ali foi “o Senhor”. Sua defesa da terra apela para o pensamento do desígnio divino, a partir do seu olhar, seu direito à terra foi ordenança do próprio Deus. Por essa razão ele jamais se sujeitará a trabalhar nas indústrias da cidade grande. Ora, a revolta de Jeeter esbarra em um impasse ideológico: aqui, o sujeito não é capaz de lutar pelos seus direitos a partir de uma *percepção política coletiva*, mas defende esses direitos a partir *olhar individual e do determinismo metafísico*. O problema que se depreende é que, a partir dessa limitação imaginativa, a religião acaba por

fragilizar qualquer possibilidade de ação coletiva transformadora para essa sociedade rural. Lov, responde a Jeeter:

“You ain’t got a bit of sense, Jeeter. You ought to know by now that you can’t farm. It takes a rich man to run a farm these days. The poor has got to work in the mills.” (CALDWELL, 1932, p.117-118)

Lov percebe que Jeeter “não está sendo razoável”, e compreende que somente os ricos são capazes de produzir em uma fazenda nos dias em que vivem. Mas a resposta definitiva de Lov é a de reproduzir o pensamento do sistema liberal vigente: “os pobres devem trabalhar nas indústrias”. O que significa dizer, em termos práticos, que os trabalhadores deveriam, sim, sujeitar-se a ser mão-de-obra barata para o enriquecimento do grande baronato industrial e, assim, contribuir para a concentração do capital. O horizonte de imaginação de Lov não comporta uma ação revolucionária por este estar limitado à condição material da miséria e ao pensamento liberal sistêmico, da mesma forma em que o horizonte de imaginação de Jeeter não comporta uma ação revolucionária por este estar ligado ao imaginário religioso. Vejamos, ainda, a perspectiva de Lov, após a morte de Jeeter:

“I reckon old Jeeter had the best thing happen to him,” Lov said. “He was killing himself worrying all the time about raising a crop. That was al l he wanted in his life – growing a cotton was better than anything else to him. There ain’t many more like him left, I reckon. Most of the people now don’t care about nothing except getting a job in a cotton mil somewhere. But can’t all of them work in the mills, and they’ll have to stay here like Jeeter until they get taken away too. There ain’t no sense in them raising crops. They can’t make no Money at it, not even a living. If they do make some cotton, somebody comes along and cheats them out of it. It looks like the Lord don’t care about crops being raised no more like He used to, or He would be more helpful to the poor. He could make the rich people lend

out their Money, and stop holding it up. I can't figure out how they got hold of all the Money in the county, anyhow. Looks like it ought to be spread out among everybody.” (CALDWELL, 1932, p.180-181)

Ao dizer “parece que o Senhor não liga mais para que as plantações sejam cultivadas, como outrora Ele costumava querer”, Jeeter revela que o espectro religioso da figura de Deus nada mais é do que uma fachada para enfeitar toda a engrenagem histórica e material: a “vontade de Deus” também muda de acordo com as condições materiais. E, nesse momento histórico, até mesmo os pobres deixam de ser ajudados pelo plano divino.

Lov, ao final do romance, é capaz de descrever com precisão as condições dessa população que perde a esperança no campo e é economicamente lesada pelo sistema industrial sobre a vida na pobreza, culpando os ricos empresários, no entanto, por enxergar o mundo sobre as lentes religiosas, mesmo quando sugere que “os ricos deveriam emprestar dinheiro”, ou ainda, que “deveriam distribuir sua grana entre todos”, flertando com uma distribuição de renda e condições, acaba por relegar essa missão à responsabilidade divina, ao dizer “Ele – [Deus] – poderia fazer com que os ricos prestassem dinheiro aos pobres e parecem de acumular.” Ora, é a ótica religiosa que implode a possibilidade do florescimento de ideias coletivas e revolucionárias, uma vez que a ação não será dos homens ou dos trabalhadores, mas de Deus.

Em contraponto com a perspectiva das personagens, principalmente presas ao discurso religioso e à constante convivência com a fome, ao leitor são dados os instrumentos para enxergar como o sujeito é condicionado e limitado à sua materialidade histórica. Ao nos atentarmos aos elementos materiais que Caldwell dispõe, nós, como leitores, poderemos enxergar para além da perspectiva de

Jeeter, Bessie ou Lov. O objetivo do narrador, ao justapor a perspectiva do narrador com os materiais de cultura analisados neste trabalho em oposição à perspectiva religiosa dos personagens é o de nos descolar do ponto de vista destas para que possamos compreender e, assim como o narrador, analisar criticamente o cenário disposto.

Em vista disso, ao trabalharmos com a concepção de “ponto de vista”, é preciso compreender como o contexto histórico deve influenciar o pensamento das personagens. Observamos, junto com as escolhas descritivas do narrador, como o meio define as relações sociais e somos capazes de enxergar para além das estruturas ideológicas que limitam a visão das personagens – é possível, ao leitor, enxergar a religião como uma instância ideológica risível, um nível de leitura jamais compreensível para os participantes da história, uma vez que sua localização histórica não os permite enxergar além. Terry Eagleton tece o seguinte comentário a respeito da relação entre a consciência social e a materialidade histórica, à luz da ótica marxista:

“É a existência social,” escreve Marx em *A ideologia alemã*, “que determina a consciência”. Ou, como Ludwig Wittgenstein apresenta o argumento em sua obra *Sobre a certeza*: “No fundo de nossos jogos de linguagem reside o que fazemos.” Isso tem importantes consequências políticas. Significa, por exemplo, que, se quisermos alterar a forma como pensamos de forma radical o bastante, precisamos alterar o que fazemos. Instrução ou mudança de postura não bastam. Nosso ser social impõe limites a nosso pensamento. E só poderíamos romper esses limites mudando esse ser social – ou seja, nossa forma material de vida. (EAGLETON, 2012, p. 116)

A ideia de que “nosso ser social impõe limites a nosso pensamento” pode ser observada no romance a partir da reprodução da noção liberal industrial que Lov defende, assim como a partir da estagnação do próprio Jeeter, a partir da sua esperança na resposta divina. Caldwell lida com tipos sociais paralisados em seu tempo pois, se do ponto de vista material temos uma crise bancária sem precedentes, em um contexto de um Estado que abandonara seus cidadãos à sorte da cobiça liberal do mercado, do ponto de vista ideológico temos um interior fortemente religioso, que buscara suas referências morais no cristianismo calvinista, que divide o mundo no maniqueísmo do “bem contra o mal” e acredita na regência do universo a partir da predestinação divina.

Se considerarmos o sujeito abandonado pelo Estado, fadado ao trabalho obsoleto do campo, fruto de uma relação de trabalho *latifundiário-rendeiro*, apartado de possibilidades de uniões sindicais e de capacidade de organização coletiva, vivendo em um meio fortemente religioso, no contexto do Sul estadunidense de forte tendência escravocrata, é possível supor, de forma verossímil, que esse sujeito não vislumbre uma ação revolucionária e, a partir dessas questões materiais e ideológicas, sua consciência seja definida.

Seguindo o percurso de análise até aqui, vimos como as condições materiais influenciam o sujeito e seu ser social e como a religião se apropria da alienação política dos personagens. O romance, no entanto, nos demonstra um exemplo que contrasta um pouco a letargia da perspectiva religiosa, através da voz de Ada. O exemplo a seguir é importante pois, como vimos anteriormente, as vozes femininas são predominantemente silenciadas no romance, com exceção de Bessie. Analisemos, então a seguinte discussão entre Jeeter e ada:

"City ways ain't God-given," Jeeter said, shaking his head. "it wasn't intended for a man with the smell of the land in him to live in a mil in Augusta. Maybe it's all right for some people to do that, but God never meant for me to do it. He put me on the land to start with, and I ain't leaving it. I'd feel just like a chicken with my head cut off living shut up in a mil all the time."

"You talk like na old fool," Ada said angrily. "It's a whole lot better to live in the mills than it is to stay out here on the tobacco road and starve to death. Up there I could get me all the snuff I needed. Down here I ain't never got enough to calm me." (CALDWELL, 1932, p.68)

A discussão novamente traz à tona um evidente o contraste entre o campo e a cidade, de forma semelhante à discussão entre Lov e Jeeter. Jeeter continua insistindo no determinismo religioso de pertencimento à terra. Ada percebe o delírio do marido: "você fala como um tolo" e diz que é melhor a condição do trabalho na indústria do que morrer de fome no campo. Embora a crise econômica afete os campos campo e cidade e embora Ada se aproxime da perspectiva de Lov quanto ao trabalho em Augusta, ainda assim, Ada ressoa como uma voz mais sensata em relação à desculpa religiosa de Jeeter. Por um lado, temos uma visão mais pragmática de Ada, enquanto Jeeter insiste na perspectiva metafísica. A discussão continua:

"God is aiming to provide for us," he had answered her.

"I'm getting ready right now to receive His bounty. I expect it to come most any time now. He won't let us stay here and starve. He'll send us some snuff and rations pretty soon. I been a God-fearing man all my life, and He ain't going to let me suffer no more."

"You just sit there and see! This time ten years from now you'll be just like you is now, if you live that long. Even the children has got more sense

that you has – didn't they go off and work in the mills as sson as they was big enough? They had better sense than to sit here and wait for you to put food in their empty mouth and bellies. They knowed you'd never do nothing about it, except talk. If I wasn't so old, I'd go up to the mills right now and make me some Money.” (CALDWELL, 1932, p.68-69)

Assim que Jeeter insiste nessa esperança da providência divina do porvir, Ada dá voz à diferença da visão geracional, ao trazer à tona a questão do êxodo rural dos filhos. Por um lado, o romance não dá voz aos filhos do casal que deixaram a estrada do tabaco, mas eles, pelo menos em princípio, agiram de forma a romper com o ciclo vicioso da vida na miséria, superando o determinismo religioso do pai. Se por um lado o discurso de Ada não apresenta potencial revolucionário, por outro lado, sua fala mira a ação, mira a superação, em oposição à inércia de Jeeter. Assim como os filhos, que compreenderam a condição de “desterrados”, a ideia é a de romper com a predestinação divina.

Ora, é curioso notar como no epicentro do romance temos Jeeter e suas convicções e, às margens, as histórias dos filhos e de Ada, na medida em que estes últimos parecem ter mais consciência que o próprio Jeeter. O narrador escolheu fixar o holofote de sua história nesse personagem masculino, religioso e delirante, ao passo que sugeriu, através das vozes circundantes a este personagem, críticas contundentes à sua teimosia e à sua visão religiosa determinista. Como leitores, ao sermos conduzidos pelo narrador predominantemente à história de Jeeter até a sua morte, podemos estabelecer uma visão crítica sobre este determinismo religioso, afinal de contas, veremos que a este posicionamento só restará a destruição.

Vejamos, então, como a fala final de Jeeter nesta discussão nos fornece outra característica interessante a respeito do pensamento religioso:

"The Lord sends me every misery He can think of just to try my soul. He must be aiming to do something powerful big for me, because He sure tests me hard. I reckon He figures if I can put up with my own people I can stand to fight back at the devil." (CALDWELL, 1932, p. 69)

Para Jeeter, ouvir uma ideia que lhe contrarie é imediatamente enquadrar a ideia numa espécie de "tentação divina", minando assim toda e qualquer possibilidade de diálogo. Jeeter faz um paralelismo entre "aguentar", "suportar" – ou ainda, "enfrentar com paciência" - os seus próximos e o próprio diabo. Analisando sua fala, temos algo como "se eu consigo aguentar meus próprios familiares me oprimindo, serei capaz de enfrentar o próprio diabo. É dessa forma que a religiosidade implode a noção de alteridade, em que o outro, se não alinhado à sua visão religiosa, nada mais é que um "inimigo a ser suportado ou enfrentado". A isso chamamos proselitismo e, a partir desse pressuposto, a própria concepção de política como uma relação coletiva de organização social será anulada.

3.3 A religião e o capital

Vimos até aqui como a religião se aproveita da falência do sistema capitalista para se afirmar como alternativa moral necessária aos anseios do mundo moderno, econômica e politicamente fraturado. Vimos, também, como a religião opera, a partir da perspectiva dos personagens, como uma forma de pensamento apolítica, pois descola as perspectivas de redenção do sujeito a partir do mundo material e paralisa a ação. É evidente que a cultura americana e a religião são, dessa forma, historicamente irmãos e, para o bem ou para o mal, inseparáveis.

Já que estamos lidando com religião no contexto da modernidade, vale a pena estabelecermos um paralelo de como a religiosidade opera de maneira

semelhante ao sistema capitalista. Para iniciarmos a análise, vamos partir do comportamento comum observado na irmã Bessie, categorizando esse comportamento em três fases, para fins didáticos. Em *Tobacco Road* observamos que sua práxis segue a ordem: “desejo” – “dinheiro” – “poder”, de modo que, da perspectiva material, é o capital que verdadeiramente balizará suas relações e não a fé. Vejamos o seguinte exemplo:

“Me and Dude is going to get married,” she said. “The Lord told me to do it. I asked Him about it, and he said, ‘Sister Bessie, Dude Lester is the man I want you to mate. Get up early in the morning and go up to the Lester place and marry Dude the first thing.’ That’s what He said to me last night, the very words I heard with my own ears while I was praying about it in bed.” (CALDWELL, 1932, p.81)

Observamos, no trecho acima, a dita “orientação do Senhor” reduzida ao desejo de Bessie. É possível depreender isso, pois Bessie primeiramente assedia Dude, de modo que seus impulsos sexuais são anteriores à pretensa voz de Deus: a apenas alguns parágrafos anteriores vimos que Jeeter comenta: “What you want to do that to Dude for, Bessie? You and him is hugging and rubbing of the other just like you was yesterday on the front porch.” (CALDWELL, 1932, p.80).

A cronologia dos acontecimentos é categórica - o casamento não é fruto da ordem divina, mas do desejo humano. Nesse sentido, o narrador nos dá uma pista de sua crítica em relação ao funcionamento da religião, na medida em que há o descolamento entre o que seria a ação pela fé – compreendida no sentido bíblico como acreditar no que ainda não é concreto, ter firme convicção no que ainda não é material – e a ação do interesse individual, em que o desejo se coloca à frente das ações. Fica evidente que o discurso religioso se torna mera ferramenta para a justificação dos interesses do sujeito: antes o desejo, depois a justificação religiosa.

Seguindo a ordem da práxis de Bessie “desejo – dinheiro – poder”, observamos que relação do capital, em que o dinheiro toma parte, é descrita no seguinte exemplo:

“Do you know what I’m going to do, Jeeter?” Bessie asked.

“What?” Jeeter said.

“I’m going to buy me a new automobile!”

“A new automobile?”

“A brand-new one. I’m going to Fuller right now and get it.”

“A brand-new one?” Jeeter said unbelievably. “A sure-enough brand-new automobile?”

Dude’s mouth dropped open, and his eyes glistened.

“What you going to buy it with, Bessie?” Jeeter asked.

“Is you got Money?”

“I’ve got eight hundred dollars to pay for it. My former husband left me that Money when he died. He had it in insurance, and when he died I got it and put it in the bank in Augusta. I aimed to use it in carrying on the prayer and preaching my former husband used to like so much. I Always did want a brand-new automobile.”

“When you going to buy a new automobile?” Jeeter asked.

“Right now – today. I’m going over to Fuller and get it right now. Me and Dude’s going to use it to travel all over the country preaching and praying.” (CALDWELL, 1932, p.82-83)

Bessie entende muito bem como operar aos moldes da relação mercadológica para o seu benefício. Como vimos anteriormente, o carro é um símbolo de poder americano notável que, mesmo em meio ao desolamento da crise

rural não perde seu brilho, ou ainda, para recorrer ao conceito psicanalítico, conserva o “feitiço” do *status* de poder, trata-se de um símbolo fetichista. O que se torna óbvio é que o que Bessie deseja comprar não é o carro, mas Dude. A seguir, ao considerarmos a relação entre religião e capital, é possível perceber como esta implica até mesmo num efeito plástico entre o tom da tragédia e o tom da comédia, no contexto dos sujeitos na Estrada do Tabaco.

Para discutir essa ambivalência de tom em uma obra como *Tobacco Road*, lembremos que, a partir do pressuposto clássico, o que difere o tom da comédia e da tragédia está menos no *que* é retratado e mais em *quem* está sendo retratado. Quando pensamos na arte como *mimese* humana, que busca “imitar” e, assim representar, a realidade, é preciso lembrar a formulação de Aristóteles: “Na mesma distinção também, a tragédia se difere da comédia; uma, pois, visa imitar piores; outra, melhores que os de agora.” (ARISTÓTELES, p. 35)

Bessie é uma personagem essencialmente cômica por ser contraditória, superficial e débil, moralmente falando. *Tobacco Road* é um romance de tom predominantemente trágico, mas, ainda assim, tem uma veia cômica, através da ironia a partir da forma que certas personagens são retratadas. Como, nesse caso, Bessie protagoniza a maioria dessas cenas cômicas, retomemos Aristóteles:

Uma vez que mimetizam, mimetizam agentes, é necessário serem estes nobres ou vis (os caracteres, com efeito, quase sempre correspondem a esses únicos, pois todos diferem em vício e virtude quanto aos caracteres) (ARISTÓTELES, p.33 e 35)

Por “mimetizar agentes” compreendemos a arte literária como a “forma de representar aqueles que agem – sendo humanos ou sobre-humanos – na história”, de forma que, para Aristóteles, lidamos com caracteres – ou personagens – “nobres

ou vis”, ou seja, personagens de virtude ou personagens de moral torpe. E, nisto, diferimos a comédia da tragédia, uma vez que;

A comédia é, como dissemos, *mímesis* de homens mais vis, mas não em relação a qualquer vício, mas <em relação> à parte <que> é o risível. Pois o risível é um defeito e uma fealdade não apenas indolor, mas também não destrutiva, como, num exemplo mais à mão, a máscara cômica é algo feio e distorcido sem dor. (ARISTÓTELES, p.43)

Nesse sentido é válido notar como Dude estabelece um olhar sobre Bessie semelhante ao conceito clássico da comédia que o leitor estabelece com os “homens menores que nós”, que são *deformados* e comicamente *vis* – sua reação é de riso, Dude percebe como Bessie é uma personagem risível e ri dela em determinados momentos, no romance. A própria noção de “máscara feia e distorcida” anotada por Aristóteles encontra um paralelo preciso na imagem que Caldwell constituirá no rosto desforme de Bessie, sugerindo como a personagem não deveria ser jamais objeto de desejo:

He looked straight into her face, and the sight of the two cavernous round nostrils brought a smile to his lips. He had looked at her nose before, but this time the holes seemed to be larger and rounder than ever. It was more like looking down down into a double-barrel shotgun than ever before. He could not keep from laughing. (...) She was sensitive about her appearance, but she knew no way to remedy her nose. She had been born without a bone in it, and after nearly forty years it had still not developed. (CALDWELL, 1932, p.85)

A descrição que o narrador faz a respeito da aparência de Bessie é eloquente e nos demonstra como ela é constantemente alvo de riso. Como, então, essa personagem supera a condição do risível? O narrador sugere a resposta ao

acrescentar o elemento da forma do *capital* na equação da relação das personagens: a condição será superada pelo intermédio do dinheiro, pelo intermédio da relação de compra do capital:

Dude dug the toes of his shoes in the sand and tried not to laugh. But almost as suddenly as he had first looked at Bessie's face and broken into a smile, he stopped and scowled meanly at himself. It was the remembrance of the new automobile that made him stop laughing at Bessie. If she was going to buy a brand-new car, he did not care how she looked. It would have been all right with him if she had had a rare lip like Ellie May's, now that he could ride all he wanted to. He had never driven a new motor car, and that was something he wanted to do more than anything else he could think of." (CALDWELL, 1932, p.84)

Vejamos que a promessa da compra do automóvel faz com que Dude pare de rir. Isso significa dizer que, para Dude, Bessie deixa de ser um objeto risível, o símbolo de seu poder aquisitivo subverte, então, a hierarquia dos sujeitos. Se extrapolarmos a análise para as categorias clássicas de comédia e tragédia, observamos que o dinheiro retira o sujeito do plano da comédia e o eleva: Bessie deixa de “aquele menor que nós”, risível e sujeito ao escárnio – tomando emprestada a linguagem aristotélica - e se torna uma figura de autoridade.

É evidente que o capitalismo moderno não era objeto de estudo de Aristóteles, mas, ainda assim, podemos fazer um paralelo: Bessie não se torna “maior que nós” por ser um personagem “nobre”, de “feitos grandiosos”, nem por ser uma deusa ou uma figura mitológica sobrenatural, mas ela se *torna maior* por ser detentora do dinheiro e é dessa forma que o mundo moderno criará seus heróis, por excelência. Para Dude, foi “a lembrança do novo automóvel [-que seria adquirido por Bessie-], que o fez *parar* de rir”.

Notemos, então, que a própria relação das personagens com a instância do dinheiro influencia sobre a aceção do que é *trágico* e do que é *cômico*, no romance. Os leitores que enxergam o *tipo social* contraditório e mesquinho de Bessie, com suas ações histéricas e delirantes, enxergarão, também, a forma comédia, afinal é fácil rir de Bessie orando histericamente a todo o momento, fora de contexto, na loja de carros e no cartório, por exemplo - basta lembrar que as adaptações teatrais e cinematográficas pontuam muito bem as cenas e provocam riso fácil na plateia.

No entanto, como Dude rapidamente percebeu, quando a personagem detém o *dinheiro* e, dessa forma, exerce poder, tornando-se simbolicamente objeto de respeito e temor, ela não mais será objeto da comédia. As personagens somente serão engraçadas enquanto as encarmos como dignas de pena e como vis, como “menores do que nós”, mas quando estas a ser “como nós” ou ainda “maiores que nós”, a *graça* se perderá, o riso se transforma em silêncio, a *comédia* se transforma em *tragédia*.

Vimos até aqui que os trechos em análise não somente demonstram escambo que Bessie faz para comprar seu casamento com Dude, através do símbolo fetichista do poder social – o carro -, como também sintetiza o projeto religioso dos pregadores itinerantes: o plano de Bessie é “percorrer o país, pregando e orando”. Mais uma vez, observamos o descolamento entre a realidade da materialidade histórica da família miserável e a religião. O dinheiro é amalgamado à prática religiosa e o plano de Bessie toma de assalto a possibilidade de qualquer ação propositiva para ajudar concretamente a produção de Jeeter ou a situação econômica da família Lester.

Seu plano é, por fim, uma espécie de sonho delirante, reminiscente do histórico religioso americano, que é incapaz de fornecer uma resposta concreta para

os problemas econômicos. Bessie usa os oitocentos dólares herdados de seu marido pregador para comprar um carro – e seu casamento – e “espalhar a palavra de Deus”. A justaposição do cenário desolado exposto ao leitor e as ações de Bessie apontam para uma leitura crítica da obra que demonstram como a voz da religião ecoa como uma espécie de delírio ideológico, alinhada aos interesses do dinheiro e do poder, destruindo, assim, qualquer possibilidade de mobilização social afirmativa.

Aprofundando a relação entre a religião e o capital, temos a oração que Bessie insiste em fazer, ao fechar negócio com os vendedores de Fuller:

“Dear God, we poor sinners kneel down in this garage to pray for a blessing on this new automobile trade, so You will like what me and Dude is doing. This new automobile is for me and Dude to ride around in and do the work You want done for You in this sinful country. (...) And these two men here who sold the new car to us need your blessing, too, so they can sell automobiles for the best good. They is sinful men just like all the rest of us, but I know they don't aim to be, and You ought to bless their work and show them how to sell people new automobiles for the best good, just like You would do if You was down here selling automobiles Yourself, in Fuller.
(CALDWELL, 1932, p.92)

É curioso notar como essa é uma das maiores orações de Bessie no romance, e é dedicada ao contrato de compra do carro. Em primeiro lugar, Bessie reforça o símbolo do automóvel como status social – como vimos anteriormente, relacionado ao advento do Fordismo – e o relaciona com a missão divina: existe, portanto, uma aproximação fundamental entre o símbolo material do industrialismo americano e a religião, na medida em que ambos devem se espalhar pelo país,

afinal de contas o “trabalho [do Senhor] deve ser feito e levado por todo o país pecador”.

Por outro lado, Bessie vai ainda além e também relaciona a própria figura divina à mecânica do mercantilismo, quando diz que Deus deveria ensinar os vendedores a vender, assim como Deus, ele próprio, faria caso estivesse em Fuller vendendo carros. A equiparação da entidade divina com o vendedor causa um efeito cômico e nos mostra como Caldwell utiliza da ironia para dispor seu olhar crítico no romance.

Essa cena em particular convida à reflexão de um dado biográfico importante, de Erskine Caldwell: John Hersey, ao comentar sua biografia lembra que seu próprio pai, Ira Sylvester Caldwell, era um ministro membro Presbiteriano Reformado (Associated Reformed Presbyterian minister, do inglês) (ARNOLD et. al., 1990, p.9). Como filho de um pregador itinerante, Caldwell conhecia de perto a prática do evangelismo americano, assim como, o funcionamento de seus mais diversos rituais; ainda quando garoto, Caldwell testemunhou esses rituais religiosos fervorosos e carregados de simbologias de demonstração de poder:

While he was still a boy his father, riding his circuits, took Erskine with him as he made pastoral calls in tenant shacks and hovels. The son would never forget witnessing footwashing services, a clay-eating communion ritual, a coming-through orgy, a snake-handling performance, and emotion-charged glossolalia and unknown-tongue spectacles. (ARNOLD et. al., 1990, p.9)

O paralelismo que se estabelece na aproximação de Bessie com os comerciantes é que a religião opera de forma semelhante à lógica da promessa industrial, uma vez que deus é reduzido à figura de vendedor, assim como Bessie,

ela mesma, tem como objetivo propagar e, em certo sentido, “vender” a palavra divina.

Uma vez que a personagem de Bessie sintetiza o discurso religioso que está amalgamado às relações de troca e se aproxima da lógica do mercado, sendo esta religião sendo constantemente articulada sobre o poder do dinheiro, temos também o exemplo em que a própria lei acaba se subvertendo ao apelo religioso:

“Dear God,” Bessie said, dropping to her knees on the floor, “this man says he won’t give me leave to marry Dude. God, You’ve got to meake him do it. You told me last night to marry Dude and make a preacher out of him, and You have got to see me through now. I’m all excited about getting married. If You don’t make the county give me leave to marry, I don’t know what evil I might---”

“Wait a minute!” the Clerk shouted. “Stop that praying! I’d rather give you the license than listen to that. Maybe we can do something about it.” (CALDWELL, 1932, p.94-95)

O trecho acima narra o momento em que o atendente do cartório negara conceder a licença de casamento para Bessie e Dude sem o devido concedimento dos pais, afinal, Dude tem apenas dezesseis anos e, pela lei, um menor de idade não pode se casar de maneira autônoma. Bessie, num apelo religioso histérico, se coloca a orar e usa sua fé como ferramenta de troca. Mais do que simplesmente orar pelo casamento, observamos, novamente, Bessie distorcendo sua religião conforme ao que lhe convém, ameaçando um “mal eminente”. O atendente cede ao apelo e ao constrangimento e, com mais algumas perguntas, lhes concede a licença – a religião como ameaça é a ferramenta para *comprar* a lei.

Já observamos como a figura de Bessie é essencialmente contraditória, cômica, risível e como se relaciona de maneira escusa ao capital. Além disso, temos em sua persona uma outra alegoria que evoca uma característica da história da religião no século XX americano: a forma como a religião se ramifica em sectarismos e se afirma a partir do antagonismo do outro.

A primeira coisa a se observar é que Bessie se antagoniza à vertente uma vertente dos batistas e defende sua própria visão religiosa – o seguinte trecho demonstra seu embate com o funcionário do cartório, que não queria burlar a lei para atestar seu casamento. Bessie entra em conflito com o funcionário por interesse egoísta e cria a discussão:

“The Lord will provide,” Bessie said. “He Always makes provision for His children.”

“He don’t take none too good care of me and mine,” the Clerk said, “and I been a supporting member of the Fuller Baptist church since I was twenty years old, too. He don’t do none too much for me.”

“That’s because you ain’t got the right kind of religion,” Bessie said. “The Baptists is sinners like all the rest, but my religion provides for me.”

“What’s the name of it?”

“It ain’t got no regular name. I just call it ‘Holy,’ most of the time. I’m the only member of it now, but Dude is going to be one when we get married. He’s going to be a preacher, too.” (CALDWELL, 1932, p.96-97)

Ora, ao olhar de perto as ações de Bessie, é possível concluir que no plano retórico sua religião existe e se antagoniza com as demais a partir de seus interesses e, no plano da práxis, sua religião funciona a partir do interesse do capital. O narrador nos descreve Bessie comprando seu casamento, seduzindo

Dude a partir de um símbolo de status material – que contém em si o fetiche do dinheiro –, moldando seu discurso para se apropriar da comida de outrem e banalizar o roubo (como no episódio em que Bessie ora, engolindo o último nabo roubado). Ao juntar todas suas ações não seria forçoso dizer que sua religião funciona, na prática, como a lógica do próprio capital na medida em que, assim como o dinheiro, se molda às necessidades físicas, materiais e culturais.

Em suma, ao observamos todos os elementos descritos em Bessie - uma personagem deformada, que dissocia *discurso* e *prática* do ponto de vista moral; que age de acordo com seus próprios interesses; que opera suas relações pelo domínio do dinheiro e da religião; e que se afirma pela condenação do outro - chegamos à síntese de uma personagem essencialmente contraditória e egoísta, com um protagonismo atípico em relação às demais personagens femininas, pois esta, diferentemente das demais, fala em demasia e é a única que consegue, ainda que de maneira parcial, atingir seus interesses.

Temos, no entanto, que este protagonismo de Bessie é, em última análise, estéril do ponto de vista progressista e, neste sentido, a personagem configura um caráter dialético quanto à religião: sua contradição fundamental é a de que Bessie, uma mulher, se utiliza da religião para exercer poder e ganhar protagonismo, seu discurso religioso é o que lhe confere autoridade e, pelo menos em certo grau, autonomia, no entanto, por outro lado, esse discurso religioso também se apresenta como ideologia conservadora e é usado para a manutenção do status quo dessa sociedade opressora, que por essência retira o protagonismo desses sujeitos roceiros da história. A dialética se estabelece na medida em que este protagonismo de Bessie é ao mesmo tempo instrumento para destituir o protagonismo dessas famílias da condição de cidadãos.

A personagem encarna, portanto, uma espécie de figura heroica às avessas da tradição do romance burguês, pois, apesar de operar segundo às relações do dinheiro, assim como os demais personagens, não domina efetivamente o capital, pois não ascende socialmente pelo dinheiro (suas conquistas são incompletas e efêmeras) e nem apresenta subjetividade, visto que sua fala é mera reprodução do conservadorismo religioso. É preciso insistir que o termo escolhido para descrever Bessie é o de “figura heroica às avessas” ao invés de “figura anti-heroica”: não estamos diante de um anti-herói por excelência, pois não há deliberadamente a subversão das tradicionais características e do caráter heroico; trata-se de uma figura que não aspira a ideais grandiosos, mas age a partir da incorporação da violência da crise neste sistema a qual se insere. O legado da personagem é o do sujeito que patina no lamaçal histórico miserável em que se encontra; Bessie é a síntese do melhor que a crise capitalista do início século XX poderia fornecer a partir do discurso religioso: o sujeito risível, que só repete os devaneios da ideologia religiosa que jamais produzirá mobilidade social relevante, nem para si, nem para os outros.

Caldwell nos fornece, assim, um de seus diagnósticos fundamentais: o sonho americano alicerçado sobre o conservadorismo religioso é estéril diante da crise capitalista; o chão histórico não permite espaço para uma superação econômica e social dessa classe camponesa trabalhadora. O máximo que esse casamento entre pensamento religioso e miséria poderia produzir é o discurso mirabolante e alienado, infértil diante das reais demandas práticas, políticas e econômicas dos sujeitos. O aspecto religioso é alienador por não permitir que os indivíduos se descrevam como cidadãos políticos e se imaginem como parte transformadora da história, pelo contrário, são pecadores, predestinados por Deus, aguardando a

redenção somente na esfera do pós-vida. Portanto, são por essas razões que é necessário analisar a relação entre a religião e o capital.

A seguir, analisemos um exemplo que nos traz mais um aspecto curioso em relação ao dinheiro, em que o narrador interfere e comenta para o leitor que “The money was what Jeeter wanted more than anything else, but the other things were badly needed, too.” (CALDWELL, 1932, p.25). O que é anotado aqui no romance sobre a “paixão” de Jeeter pelo dinheiro – é fundamental perceber que o narrador insiste na distinção do “desejo”, do “querer”, uma vez que ele especifica que era o que Jeeter “queria mais do que tudo”, embora “as outras coisas fossem terrivelmente necessárias, também” – demonstra a percepção precisa que o narrador tem sobre essa espécie de “culto do dinheiro” da era capitalista.

Jeeter “precisa” das outras coisas (algodão, comida, instrumentos de trabalho etc.), mas Jeeter “quer”, “deseja” o dinheiro “mais do que tudo”. Aqui, o ponto de vista do “narrador-cientista” compreende algo que o personagem jamais poderia compreender: o “dinheiro”, portanto a *forma do capital*, se torna o principal objeto de desejo, na medida em que o dinheiro é necessariamente o que intermedia todas as relações das personagens (sua capacidade de possuir, de plantar algodão, de comer etc.). Já que estamos lidando com a relação entre religião e capital, no presente capítulo, é preciso pontuar que este aspecto do fetiche que o dinheiro possui é também um exemplo de um aspecto religioso do capitalismo. Ao teorizar sobre o caráter do fetiche da mercadoria, Marx diz que:

É apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume aqui a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar uma analogia, daí devemos escapar para a região nebulosa do mundo religioso. Aqui os produtos da cabeça humana parecem dotados de

vida própria, relacionando-se uns com os outros e com os homens em figuras autônomas. Assim se passa no mundo das mercadorias com os produtos da mão humana. Isto eu chamo de fetichismo, que adere aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias, e que é inseparável, portanto, da produção de mercadorias.

Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias surge (...) do caráter propriamente social do trabalho que produz mercadorias. (p.69-70)

Uma vez que, a partir da lógica da mercantilização dos produtos, se estabelece socialmente que os agentes da troca – pessoas dispostas a vender seus produtos - só se encontram por causa das mercadorias que têm de ser trocadas. Nessa prática social temos que:

...as referências sociais de seus trabalhos privados [-dos produtores-] aparecem, por isso como o que são, isto é, não como relações sociais imediatas das pessoas em seus próprios trabalhos, mas antes como relações coisificadas das pessoas e relações sociais das coisas. (p.70)

Se valendo da reflexão Marxista sobre o *fetichismo* da mercadoria, pensemos no caráter “fantasmagórico” que a forma mercadoria assume no sistema do Capital, sendo, portanto elevada à condição de sujeito e apagando todo o processo histórico das forças braçais que sustentam esses sistema, do suor e do sangue necessários como mão-de-obra. Esse *feitiço* (a partir dessa concepção, estabelece o termo fetichismo) do capitalismo que busca falsear a realidade, imprimindo às mercadorias uma espécie de autonomia humana que estas de fato não possuem, uma vez que são produtos do trabalho braçal humano.

Marx refere ao caráter da “região nebulosa do mundo religioso” para contrapor o mundo material. Como procedimento de leitura do mundo, esse

deslocamento do meio prático e material que o aspecto religioso traz se revela alienador, na medida em que “desistoriciza” as coisas. Ora, o aspecto religioso é relevante sobre essa perspectiva na medida em que, dentro do sistema capitalista, ganha a característica de alienar o mundo material, reforçando a objetificação das pessoas e degradando as relações sociais.

É nesse sentido que estamos diante de um romance que expõe o lado “negativo da foto” do capitalismo industrial: trata-se de uma arte que objetiva “desfetichizar” a imagem da indústria, uma vez que expõe o custo desse momento histórico: homens e mulheres reificados, rebaixados à condição de objetos e animais. O naturalismo se apresenta, portanto, como um estilo próprio de desmistificação desse caráter fetichista do capital.

Para entender melhor, é preciso partir de um aspecto da formulação de Walter Benjamin sobre “O capitalismo como religião”. O filósofo irá sintetizar a relação metafísica que o sujeito estabelece com o dinheiro. Para o presente trabalho, tomemos somente a definição de dois dos três traços identificáveis na estrutura religiosa do capitalismo:

Em primeiro lugar, o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. Sob esse aspecto, o utilitarismo obtém sua coloração religiosa. Ligado a essa concreção do culto está um segundo traço do capitalismo: a duração permanente do culto. O capitalismo é a celebração de um culto *sans trêve et sans merci* [sem trégua e sem piedade]. Para ele, não existem “dias normais”, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador. (BENJAMIN, 2013, p.21 - 22)

Ao tomarmos como pressuposto a tese de Benjamin que diz que é no utilitarismo [do dinheiro] que se obtém a coloração religiosa e de culto permanente que o sujeito estabelece com o capital, enxergaremos sentido quanto à formulação do narrador de Caldwell sobre Jeeter. Considerando o exemplo do romance e a formulação de Benjamin, o que depreendemos desse aspecto religioso é que o dinheiro passa a ser *objeto de desejo* para o sujeito. Como vimos anteriormente, o sistema que dita a relação cultural desse período americano é o liberalismo, em que temos a transformação do cidadão em consumidor; o Fordismo reproduz lógica da produção em larga escala e do consumo em massa. Estamos diante de um Estado que funciona politicamente a partir das engrenagens de compra e venda que o mercado impõe com o objetivo de gerar lucro.

Veremos que o romance irá construir suas eloquentes imagens a partir dos símbolos culturais materiais – a casa e o automóvel, por exemplo – e, a partir destes define as relações das personagens. Não somente isso, mas o romance reconstitui o discurso hegemônico da falência da perspectiva do sujeito no campo e a urgência do trabalho na indústria, como vimos em Lov e em Ada. Ora, o que significam, então, os dias estrada do tabaco vivendo em função do desejo pelo dinheiro, assim como o desejo visceral das personagens pelo automóvel – mais ainda, o que significam os dias para os donos das grandes indústrias de algodão de Augusta, se não um festivo dia de culto “no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador”?

É verdade que, num primeiro momento, o anseio de Jeeter não é o de acumular capital e tornar-se um “barão industrial”. Pelo contrário, seus desejos se relacionam, sim, a uma realidade mais imediata e urgente, de saciar a fome e encerrar seu ciclo de pobreza, no entanto é sintomático que o narrador nos sugira

que esse sistema em que Jeeter está inserido influencia em sua subjetividade, fazendo-o “querer o dinheiro mais do que tudo”, a despeito de todas as outras coisas terrivelmente necessárias. Estamos lidando com um sujeito criado e formado a partir de um sistema que não somente o forçará a intermediar todas as esferas de sua vida – o que comer, como trabalhar e assim em diante – pelo dinheiro, mas que também lhe construirá símbolos de poder a serem cultuados, como o Ford. Por conseguinte, se discutimos *religião e capital*, não podemos deixar de notar esse aspecto religioso do capitalismo moderno.

Para encerrar a análise do presente tópico é fundamental estabelecer uma distinção entre o ponto de vista da ótica religiosa das personagens, conforme descrita pelo narrador de Caldwell, e o ponto de vista da obra, em relação à crise do Sul dos Estados Unidos. Ora, o discurso religioso fala do que lhe é próprio e estabelece uma cisão entre o mundo material e o metafísico para o indivíduo, uma cisão entre o corpo e alma - daí seu apelo fundamentalmente moralizante. O que temos, em oposição à religião, é a observação política da práxis humana: observação que é característica do ponto de vista do narrador, ou seja, do ponto de vista que compreende o homem moldado e intimamente ligado ao seu meio.

Se por um lado o Naturalismo é a forma por excelência do romance como engajamento social, no sentido de estabelecer uma narrativa histórico-material da relação do homem com o seu meio cultural – e especificamente, em *Tobacco Road*, da grande primeira crise do capitalismo do século XX. – por outro lado, o ponto de vista religioso é absolutamente inapropriado para apresentar uma narrativa crítica do meio moderno social, pois a religião, ao tratar do metafísico promove, nesse sentido, um processo de alienação política do indivíduo. Sendo assim, as justaposições entre o discurso religioso e a prática das personagens, que

denunciarão as contradições da religião demonstram que o narrador está muito ciente do quão inapropriado é o pensamento religioso para uma crítica honesta em relação à crise em que se encontra.

Considerando o que foi analisado até o presente momento nos tópicos *religião e antipolítica* e *a religião e o capital*, observamos a partir de exemplos do romance como a ideologia Calvinista desloca o sujeito da realidade material, no sentido de arrefecer ideias coletivas e revolucionárias que possam promover mudanças sociais significativas, pois alienam o sujeito exclusivamente à redenção somente no pós-vida. Vimos, a partir disso, que a “voz do pregador”, representada pela irmã Bessie, é uma voz conservadora e contraditória, que opera segundo os interesses do capital e a partir de interesses egoístas e estabelece uma prática social vazia, que não corresponde com as promessas da justiça divina.

Levando em conta esses elementos analisados no romance, lancemos um olhar sobre mais um exemplo do pano de fundo histórico existente nesse período. O historiador Howard Zinn irá nos trazer uma pequena cantiga popular intitulada *O Pregador e o Escravo*, do início do século XX, bem no período em que não somente os discursos religiosos são questionadas à luz da necessidade material das pessoas, como também num período em que o próprio sistema da escravidão, remanescente na forma do trabalho moderno, principalmente para a população negra, emergia como uma tópica urgente:

Joe Hill, an IWW organizer, wrote dozens of songs – biting, funny, class-conscious, inspiring – that appeared in IWW publications and in its *Little Red Song Book*. He became a legend in his time and after. His song “The Preacher and the Slave” had a favorite IWW target, the church:

Long-haired preachers come out every night,

*Try to tell you what's wrong ang what's right;
But when asked how 'bout something to eat
They will answer with voices so sweet:*

*You will eat bye and bye,
In that glorious land above the sky;
Work and pray, live on hay,
You'll get pie in the skye when you die.*

(ZINN, 2015, p. 334)

A canção é mais um objeto de cultura que põe em cheque o discurso religioso: os pregadores chegam pregando sobre o certo e o errado, mas quando lhes é perguntado se há algo para comer – apontando, assim, a necessidade material -, com a “uma doce voz”, respondem que lhes basta o trabalho e a oração já que a comida será provida quando chegarem ao céu, depois de morrer. Essa canção poderia ser facilmente atribuída à irmã Bessie, pois representa exatamente sua prática inócua e seu discurso vazio. A ironia é cruel e a canção tem um tom ácido, mas seu tom crítico muito se aproxima do tom *Tobacco Road*, expondo a mesma crítica. A história nos mostra como esse tipo de crítica à religião já estava no radar da cultura popular do início do século XX.

Por essa razão, no âmbito discursivo e portanto narrativo, o narrador da obra, mais do que retratar o homem e seu meio, estabelece uma profunda crítica, não só ao sistema capitalista, aqui representado pela relação predatória que os bancos estabelecem com os rendeiros (daí o âmbito político-econômico), apontando para uma reflexão de classe, como também critica profundamente o discurso religioso e seu descolamento da realidade (daí a esfera ideológica). É seguro concluir que o ponto de vista da obra não adere ao pensamento religioso, mas o critica e dele se

distancia. Dessa forma, Caldwell produz uma obra com forte preocupação política e engajamento crítico social, mesmo tendo como ressonância constante em seu romance o espectro religioso.

3.4 Religião e violência

Uma prova de que ninguém é, ideologicamente falando, um tolo completo, é o fato de que as pessoas ditas inferiores devem realmente aprender a sê-lo.

Terry Eagleton

Neste último tópico analisaremos, a partir de alguns exemplos, a relação entre a religião e a violência, será necessário observar como o discurso religioso é usado para justificar a violência, destruir a alteridade e *objetificar* os sujeitos através das personagens do romance, estabelecendo conexões com suas origens históricas. Se a religião é uma marca cultural comum em qualquer sociedade, desde o mundo antigo, ela será, para o bem e para o mal, parte constitutiva de seus processos históricos. Charles Reagan Wilson, ao falar sobre as Religiões do sul dos Estados Unidos, pondera: “Religion justified slavery and the Confederate crusade, but it also inspired slave rebellions and civil rights reforms. (GRAY, Richard et. al., 2004, p. 238).

Temos de supor, portanto, os propósitos ambíguos da religião. Quando, no contexto estadunidense, pensamos nas rebeliões escravas, lembramos a música gospel negra dos *Espirituals*, que escondia mensagens de fuga para orientar os escravos; quando pensamos nas reformas civis, lembramos o movimento carismático de Martin Luther King pelo fim da segregação racial da década de 1960.

No entanto, para o contexto do romance, nos atentaremos à face historicamente violenta da religião. O historiador Howard Zinn nos traz uma carta, ainda do século XVII, que revela a relação do cristianismo com a escravidão:

In the year 1617, a Catholic priest in the Americas named Father Sandoval wrote back to a church functionary in Europe to ask if the capture, transport, and even enslavement of African blacks was legal by church doctrine. A letter dated March 12, 1610, from Brother Luis Brandaon to Father Sandoval gives the answer:

“Your Reverence writes me that you would like to know whether the Negroes who are sent to your parts have been legally captured. To this I reply that I think your Reverence should have no scruples on this point, because this is a matter which has been questioned by the Board of Conscience in Lisbon, and all its members are learned and conscientious men. Nor the bishops who were in São Thome, Cape Verde, and here in Laondo – all learned and virtuous men – find fault with it. We have been here ourselves for forty years and there have been among us very learned Fathers... never did they consider the trade as illicit. Therefore we and the Fathers of Brazil buy these slaves for our service without any scruple....”
(ZINN, 2015, p. 29 – 30)

O excerto demonstra um padre perguntando à igreja quanto a legalidade do comércio escravo, a partir da doutrina religiosa. A resposta é de que o entendimento quanto ao mercado escravocrata jamais fora visto como algo ilícito, datando do período dos “patriarcas”. As américas são formadas na era da colonização, a partir da escravidão, com a aprovação da religião. Embora estejamos falando especificamente do protestantismo calvinista no romance, o pensamento cristão católico acima referido persistiu até os tempos modernos. É preciso compreender que essa marca histórica do cristianismo se tornou a face hegemônica da cultura

religiosa nas sociedades americanas. São ideias como essa que sustentarão o sistema de escravidão norte-americano até o século XIX, assim como as políticas de segregação racial do século XX. Portanto, as tensões dessas marcas de violência, como a objetificação do outro e a segregação racial serão também observadas nos exemplos aqui tratados.

Embora Bessie sintetize em sua figura a predominância da voz religiosa no romance, as reminiscências do pensamento religioso se estende a praticamente todos os personagens e, na maioria dos casos, se relaciona aos interesses pessoais dos homens – aqui, incluímos o sentido de gênero, não só o geral -, justificando a violência e a objetificação das personagens. Antes de continuar a análise de Bessie - a figura mais pontualmente religiosa do romance -, retomemos um trecho já exemplificado no presente trabalho para analisar outros aspectos relacionados aos personagens:

Lov asked Pearl questions, he kicked her, he poured water on her, he threw rocks and sticks at her, and he did everything else he could think of that he thought might make her talk to him. She cried a lot, specially when she was seriously hurt, but Lov did not consider that as conversation.
(CALDWELL, 1932, p.3)

Essa estética de conflito, observada nos críticos de Caldwell, é acentuada, a partir do exemplo acima: nesse trecho, podemos depreender uma provocação interessante a respeito das relações na estrada do tabaco, com o jogo a irônico do narrador de ao escolher o nome do personagem “Lov”, que refere de forma abreviada, do inglês, “amor”, ao passo que o nome dado à menina é “Pearl”, da tradução direta do inglês, “pérola”.

Essa reificação é evidente com Pearl, a criança forçada a se casar e a servir sexualmente o marido, Lov. Jeeter e a pregadora Bessie se utilizam da cultura e da religião para justificar o abuso. Em um diálogo entre os dois, Bessie diz:

“Brother Jeeter, little girls like Pearl don’t know how to live married lives like we grown-up women do. So maybe if I was to talk to her myself instead of getting God to do it, she would change her ways. I expect I know more about what to tell her than He does, because I been a married woman up to the past summer when my former husband died. I expect I know all about it. God wouldn’t know what to tell her.” (CALDWELL, 1932, p. 48)

Logo a primeira frase de Bessie (personagem que representa a caricatura mais eloquente da religião no romance) revela a função “reificadora” da ideologia: é preciso “educar” sujeitos na cultura, ou mais especificamente, mulheres precisam ser “educadas” neste contexto: Bessie diz que “a garota não sabe como viver uma vida de casada, como as mulheres crescidas o sabem”. O predicado escolhido por Bessie para descrever o comportamento ideal é o de “mulheres crescidas”; explorando a semântica mais a fundo, do inglês *grown-up women*, é possível depreender a noção de mulheres “criadas para serem”.

O termo inglês não é usado à toa e pressupõe fundamentalmente uma determinação cultural, ou ainda, *construção ideológica*, em que o sujeito deve “aprender a ser” algo quando se torna adulto: mais especificamente, se espera que a mulher deve aprender a se comportar de maneira submissa para ser considerada mulher adulta. Bessie diz que saberia ensinar Pearl melhor que “Deus”, por ter sido uma mulher casada. Não basta, portanto, simplesmente ser mulher que “ouve a Deus”, mas é preciso aprender a ser “mulher de Deus” a partir do que esta cultura, sujeita à lógica patriarcal e de subserviência, compreende por ser mulher - nisto temos a religião subordinada à ideologia patriarcal. O romance indica, nesse

exemplo, a complexidade da caricatura religiosa que Bessie representa: a religião é também construção ideológica, podendo estar sujeita ao pensamento hegemônico. Bessie, então, faz uma oração:

“Now, Lord, I’ve got something special to pray about. I don’t ask for favors unless they is things I want pretty bad, so this time I’m asking for Pearl. I want you to make her stop sleeping on a pallet on the floor while Brother Lov has to sleep by himself in the bed. Make Pearl get in the bed, Lord, and make her stay there where she belongs.” (CALDWELL, 1932, p. 48-49)

Temos, portanto, mais do que a síntese das relações pessoais desumanizadas e completamente subvertidas de seu sentido convencional, em que a relação do amor se dá a partir da experiência da violência, como também os nomes indicando uma amálgama entre *capital* e *afeto* a medida em que, no plano da linguagem, os signos linguísticos – os nomes – sugerem tal relação de violência entre desejo e dinheiro: temos, dos nomes, literalmente “amor” e “pérola”, combinados à relação de violência, no romance.

Considerando o contexto histórico, não é à toa que, do ponto de vista semântico, o que se entende por amor é convertido em uma relação de violência: é como se os personagens dispostos por Caldwell demonstrassem que, em um meio de tamanha brutalidade da miséria, o ideal de relações bem ajustadas seria algo da ordem do inverossímil. Analisando mais profundamente, temos a reprodução da lógica patriarcal e sua violência, seguida do silenciamento das personagens femininas. Nesse trecho, as condições de incomunicabilidade se reiteram, afinal, Lov apedrejava e espancava Pearl ao ponto de ela chorar, sem nunca conseguir verbalizar coisa alguma: Lov não considera o choro uma conversa.

Mas o trecho em destaque revela um desdobramento histórico-social ainda mais profundo, afinal, os personagens são incapazes de enxergar tamanha violência do ponto de vista ético, mas justificam suas ações e naturalizam tal violência a partir das convenções religiosas:

Jeeter did not attempt to recomend the starving of Pearl, because he knew she would go somewhere to beg food, and would get it.

“Sometimes I think it’s just the old devil in her,” Lov had said several times. “To my way of thinking, she ain’t got a scratch of religion in her, She’s going to hell-fire when she dies, sure as day comes.” (CALDWELL, 1932, p.3)

A disposição da cena é feita de maneira em que é dado a nós, leitores, todo o escopo da violência, a descrição do abuso, do espancamento e das ações injustificáveis – não admira ao leitor dos dias de hoje o porquê de Caldwell ter causado tanto escândalo aos seus contemporâneos -, ao mesmo tempo em que observamos o ponto de vista frio e insensível de Lov e Jeeter. A justaposição entre a descrição da violência, que choca, e o ponto de vista das personagens é o que causa incômodo ao leitor e nos indica a crítica de Caldwell.

É evidente, também, que a percepção cínica de Lov é fundamentada na religião; o personagem é incapaz de compreender a alteridade: ele violenta, espanca e condena Pearl ao inferno, devido a sua insubmissão e justifica suas ações através do discurso religioso. Mais adiante, observamos que Lov insiste: “I get her a little piece of calico, but she won’t sew it. Looks like she wants something I ain’t got and can’t get her. I wish I knowed what it was.” (CALDWELL, 1932, p.3). A intenção de Lov nos aponta para o reforço da reificação de Pearl: ele se relaciona

através da violência e, ao não conseguir resultado, procura sujeitá-la ao trabalho: a costura.

É curioso notar que a noção de realização que Lov possui está subordinada ao trabalho. O personagem admite que Pearl deseja algo que ele não tem e que ele jamais saberá o que é; temos a indicação de que a convenção do mundo do trabalho se encontra, aqui, em tensão – como leitores observamos a reprodução do pensamento social ligado ao domínio patriarcal do trabalho: Lov é evidentemente incapaz de compreender sua relação com Pearl para além do trabalho, sua forma de tentar agradá-la é buscar fazê-la trabalhar. A cena é particularmente chocante pois não somente descreve a violência como denuncia o pensamento do trabalho e servidão infantil. Nosso olhar contemporâneo se choca com a cena, mas esta remete ao universo religioso passado – retomemos o que Leandro Karnal tem a nos dizer sobre a relação entre infância e trabalho:

O universo puritano dividia a existência humana entre infância e vida adulta, sem intermediários. Assim, depois dos sete anos de idade, as crianças eram vestidas como adultos pequenos. (...) As crianças tinham várias tarefas na casa colonial, concebida como uma microcomunidade de trabalho. (KARNAL, et. al., 2001, pag. 68)

Ora, é justamente o universo puritano que justifica o trabalho infantil. Se pensarmos no contexto rural da família Lester, formado por essas referências religiosas, há uma reprodução natural, aos olhos de Lov, de uma forma de vida: daí justifica-se casar com uma criança de apenas treze anos, força-la ao sexo e à servidão. O próprio romance nos fornece ecos desse pensamento religioso - ao estender-se por algumas páginas, Jeeter justifica suas ações pela “vontade de Deus”:

“Every time I want to have her around me, she runs off and won’t come back when I call her. Now, what I say is, what in the hell is the sense in me marrying a wife if I don’t get none of the benefits. God didn’t intend for it to be that way. He don’t want a man to be treated like that. (CALDWELL, 1932, p.8)

A destruição da percepção do outro, da alteridade é absoluta, em nome de Deus – “Deus não gostaria que as coisas fossem assim”, diz Jeeter, reclamando por Pearl não se deitar com ele. Lov Bensey nos dá o exemplo de como o discurso da autoridade divina é maleável e adere facilmente à visão hegemônica de violência e propriedade do outro – no caso, aqui, o estupro de um menor, a partir de um contrato burguês - o casamento: a obra soterra o sonho americano do século XX com a descrição dessas relações.

A deformação expressas nas imagens que Caldwell descreve encontra paralelos no próprio pensamento religioso: não somente temos a descrição dos lábios leporinos de Ellie May, como vimos anteriormente, para “evitar a tentação de Jeeter”, como o próprio mandamento religioso sugere uma castração física: Bessie insiste na imagem alegórica de “cortar fora os membros” se estes o levarem a “pecar”. O fato é que a passagem bíblica possui um sentido figurado sobre as ações dos sujeitos que praticavam o mal com as próprias mãos e deveriam mudar suas atitudes, mas, analisando a discurso de Bessie, temos:

“Just like I was saying. If the Lord had told you to cut your eyes out because they offended Him, you wouldn’t have done it. That showed you was a powerful sinner. Or if He had told you to cut off your hand, or your ears, for the same reason, you wouldn’t have obeyed Him. And He knowed if He told you to stop fooling with Ellie May, you wouldn’t have cut off the evil like He said do. That’s the reason He sent Ellie May into the world with

a slit in her lip. He figures she would be safe from a sinner like you, because you wouldn't like the looks of her." (CALDWELL, 1932, p.54)

De acordo com Bessie, a deformação de Ellie May é fruto da vontade divina, pois Deus já previra o quão “pecador” Jeeter é. Sua linha de raciocínio revela um discurso fortemente calvinista – remetendo à predestinação -, além de apresentar um Deus punitivo e autoritário. Como se não bastasse, a sugestão da castração física é assertiva: para Bessie, Jeeter não arrancaria os próprios olhos, caso Deus mandasse, e isso faria dele um terrível pecador.

Não podemos deixar escapar à análise a diferença de como os leitores em geral lidam com o choque formal estético, através das imagens abjetas e descrições de pessoas deformadas e como a personagem lida com a mesma questão: é observado entre a maioria dos leitores mais atuais de Caldwell que a deformação dos corpos está relacionada ao espelhamento do próprio meio desolado, críticos como Natalie Wilson e Christopher Rieger já notaram essa correlação entre meio e sujeito muito bem; como fora analisado anteriormente no presente trabalho, a estética naturalista de Caldwell mimetiza a decadência do meio, também através dos corpos, de modo que o autor nos indica a relação entre o sujeito e o meio material, ambos em decadência.

Por outro lado, o ponto de vista da personagem é limitado ao seu repertório material, o horizonte de compreensão das personagens está circunscrito a suas limitações materiais. É evidente, portanto, a marca da alienação a que estão sujeitos Bessie e a família Jeeter. Novamente, temos no romance a diferença entre o campo de visão dos sujeitos que fazem parte da história e o campo de visão do leitor: os símbolos materiais que permitem ao leitor compreender a síntese da decadência através dos objetos e corpos em declínio são invisíveis aos olhos das personagens.

Nesse sentido, podemos recorrer a um dos pontos de leitura materialista a respeito da história – a consciência social é limitada pelas condições materiais históricas, em outras palavras, o horizonte de leitura e compreensão de mundo dos indivíduos encontra limites na relação prática com o meio econômico e político em que vive.

O fato é que, Bessie, ao mesmo tempo em que condeno o incesto tão veemente, através de seu inflamado discurso religioso, agirá de forma contraditória com Dude:

Bessie took his hands in hers and stroked his arms for several minutes without speaking. Then she stood up beside him and locked her arms around his waist. She squeezed him so hard it made the blood rush to his head.

“I got to pray for you, Dude. The Lord told me all you Lesters are sinful. He didn’t leave you out no more than He did ellie May” (CALDWELL, 1932, p.50)

Bessie usa o pretexto da oração para se esfregar em Dude e extrapolar seu interesse sexual. O romance revelará, mais tarde o plano de Bessie para casar-se com o caçula de Jeeter. Em um outro trecho do romance ainda temos a seguinte descrição:

Bessie turned to Dude again, smiling at him and holding her arms tighter around his neck. Dude did not know what to do next. He liked to touch her, and feel her, and he wanted her to hug him some more, as she had done. He likes to feel her arms tight around him, and have her rub him. Yet he could not believe that Bessie was hugging him for any real reason. She had stopped praying fifteen minutes before, but she still made no motion to release him and make him get up. (...)

Dude hoped she would not make him get up, because he liked to feel her pull him tight to her breast and squeeze him in her arms. (CALDWELL, 1932, p.56)

A cena descreve uma relação de profundo interesse sexual com um menor de idade; Bessie pressionara Dude contra seus peitos por quinze minutos, mesmo tendo terminado a oração. A grande personagem religiosa do romance é contraditória e, ela, sim, se revela uma “predadora sexual”, aos moldes do sentido moral que tanto advoga.

Analisemos, agora, mais um exemplo de como a religião funciona para Bessie. Em dado momento do romance a pregadora vai até a casa dos Lester orar por eles e justifica sua visita:

“The Lord told me to come to the Lester house,” the woman preacher said. “I was at home sweeping out the kitchen when he came to me and said, ‘Sister Bessie, Jeeter Lester is doing something evil. You go to his place and pray for him right now before it’s too late, and try to make him give up his evil goings-on.’” (CALDWELL, 1932, p.43)

Irmã Bessie diz que estava “varrendo a cozinha” quando o “Senhor” veio lhe falar, de maneira que a forma como é descrita a ação nos demonstra uma justaposição curiosa entre o prosaico e o metafísico: a relação da personagem com os interesses divinos aparece rebaixada. O que se dá é que Bessie, por ser uma personagem risível e cheia de contradições, demonstra ao leitor o quão frágil e suspeita é sua relação com o divino.

Se pensarmos na forma, levando em conta os elementos que constituem a personagem, temos uma síntese do que o ponto de vista da obra quer expressar ao expor a religiosidade das personagens: essa – a religião - não deve ser levada a

sério e se assemelha muito mais a devaneios de uma personagem trivial e moralista que a uma ideologia que pudesse mobilizar algum tipo de transformação social efetiva. O romance nos anuncia, com esse trecho, uma das formas de como ler e compreender a religião no contexto da *Estrada do Tabaco*: trata-se de um discurso inócuo e ordinário, rebaixado à experiência do interesse individual.

O que se sucede, logo na página 44 do romance, é que Jeeter entrega os nabos roubados à Bessie, quando ela vai orar pela família e pelos pecados de Jeeter. No plano da prática o que observamos é um escambo, a troca do alimento pela oração. O narrador, embora assumindo uma postura distanciada, contando a história em terceira pessoa, constrói o efeito irônico de como se articulam os planos da prática e do discurso: a moral religiosa se justapõe à relação da moeda de troca – fruto de um roubo – e, dessa forma, ocorre uma dissociação entre o que é moralmente pregado por Bessie e o que é praticado.

A cena deixa claro como a moralidade cristã se transmuta a partir das frágeis relações das personagens em um contexto em que as relações são baseadas e interesses puramente egoístas. O trecho a seguir demonstra o caráter hipócrita da religião:

“Let’s have a little prayer,” Bessie said, swallowoing the last turnip.

“The good Lord be praised,” Jeeter said. “I’m sure glad you came when you did, Slster Bessie, because I’m needing prayer about as bad as I ever did. I was a sinful man to-day. The Lord don’t take up with humans who commits theft. I don’t know what made me so bad. I reckon the old devil just came along and got the upper hand on me.” (CALDWELL, 1932, p.45)

O narrador não precisa interferir ou adentrar a subjetividade das personagens para demonstrar quão volúveis e hipócritas são suas ações em relação ao que pregam, mas lhe basta apenas descrever a cena a partir da ação das personagens: Bessie chama a oração para que Deus perdoe o roubo, enquanto engole o último nabo, que fora roubado. Temos, aqui temos o que parece ser o *modus operandi* da personagem que personifica a religião: a forte desconexão entre o discurso e a prática.

Nesse sentido temos o procedimento descritivo expondo a as contradições da religião; aqui, a descrição da ação condensa, num episódio particular, a relação ambivalente que a cultura sulista americana estabelece com o cristianismo, uma vez que o discurso se apresenta como moralista e metafísico, mas a verdadeira prática da personagem contradiz sua fala

Outro aspecto a ser analisado é observar a fala de Jeeter, quando ele diz que “não sabe o que o tornou tão mal”, dizendo que o diabo se aproveitou e o enganou para agir mal. Ao leitor estão expostas todas as condições materiais necessárias para compreendermos o grau de violência e de “animalização” das personagens e o porquê de agirem como agem: seus impulsos, suas disputas por comida são movidas pela fome extrema e pela condição de vida paupérrima em que se encontram.

O ponto de vista de Jeeter, no entanto, é mais limitado: observamos um sujeito que não consegue estabelecer imediatamente essas relações tão claras ao leitor, uma vez que a leitura que Jeeter estabelece do mundo é frequentemente contaminada pelo maniqueísmo metafísico da entidade do *bem* contra o *mal*, *Deus* contra o *diabo*. É evidente como seu ponto de vista é incapaz de lhe fornecer instrumentos para resistir ao sistema degradante a que está inserido. A religião está,

novamente, tomando de assalto a capacidade de reflexão do sujeito para o seu pensar político, lhe fornecendo resultados muito simplificados para equações sociais muito mais complexas.

Se pensarmos o distanciamento entre o ponto de vista das personagens e o ponto de vista da obra a respeito da práxis dos sujeitos, podemos, ainda, observar o seguinte trecho, em que Jeeter responde à Bessie, para se defender:

I ain't no sinner by nature, Sister Bessie. It's just the old devil who's
Always hounding me to do a little something bad. But I ain't going to do it. I
wants to go to heaven when I die." (CALDWELL, 1932, p.43)

Com os exemplos analisados, temos Jeeter atribuindo ao diabo suas ações “vis” e relacionando seu comportamento à sua natureza, ao dizer que “não é pecador por natureza”, justificando suas ações ditas pecaminosas ao diabo. Ora, o personagem encerra sua visão de mundo a partir da natureza humana: uma leitura moral, religiosa e calvinista em relação ao homem, resgatando os sentidos de pecado a partir do determinismo da natureza falha da humanidade.

Charles Wilson vai dizer que o evangelismo foi a tradição dominante no Sul e que “with a Calvinist-inspired dim view of human nature, it is a religion of sin and salvation.” (GRAY, Richard et. al., 2004, p. 238). A perspectiva de Jeeter não somente limita a percepção do mundo a partir da natureza humana, mas também se relaciona às noções de “pecado” e “salvação”. Sua redenção está na perspectiva no pós-vida, pois Jeeter “quer ir para o céu quando morrer”, recorrendo ao escapismo sobrenatural e se distanciando de qualquer perspectiva material de redenção.

Em contrapartida, o narrador dispõe ao leitor todos os elementos materiais que balizam as relações das personagens: a persistência do uso de imagens abjetas, os corpos deformados e os materiais de cultura em ruínas apontam para o contexto estritamente material em que vivem as personagens. Tais elementos dispostos na descrição, pelo narrador, se sobrepõem ao nível de leitura a que estão sujeitos a família Jeeter e superam a relação meramente maniqueísta do mundo. Ao colocarmos em contraste os excertos observados a partir do discurso das personagens junto às descrições expostas ao leitor através do narrador, a impressão é que somos capazes de compreender o quadro como o todo, enquanto as personagens compreendem somente uma partícula desse mundo.

Já vimos como Bessie usa a religião para justificar seu apetite sexual e comprar seu casamento com Dude, reduzindo-o meramente à objeto de seu desejo. Se compreendermos que a retórica religiosa foi usada para coagir um menor de idade, mesmo inicialmente contra sua vontade, temos mais um exemplo do exercício da violência, paralelo ao que Lov exercera sobre Pearl. Analisemos, ainda, outro aspecto do funcionamento do pensamento religioso, a partir do seguinte exemplo:

Sister Bessie smiled happily at Jeeter and his Family. She was Always happy when she could pray for a sinner and save him from the devil, because she had been a sinner herself before Brother Rice chased the devil out of her and married her. (CALDWELL, 1932, p.44)

A descrição acima nos revela pelo menos dois aspectos interessantes, a começar pela descrição da alegria de Bessie: “Bessie sorria alegremente na casa da família Jeeter”. Em primeiro lugar, essa é a única descrição que atribui o sentimento de alegria a uma personagem no romance inteiro; trata-se de um

sentimento destoante a todos os demais personagens em meio ao ambiente miserável. No entanto, sua alegria provém da condenação do outro: Bessie se alegrava por poder “orar por pecadores” e “livrar-lhes do diabo” - a única alegria possível neste meio se dá a partir da negação do outro.

Compreendemos, então, que a síntese da figura religiosa é que o gozo de suas relações está em afirmar-se como sujeito a partir da demonização do outro, está em aplicar a moral e rebaixar os demais para a autossatisfação. Ora, a alegria advinda da prática de condenar os outros se assemelha ao traço próprio do *sadismo*. O prazer em violentar o outro, mesmo que simbolicamente, é um grave indício de violência.

Em segundo lugar, é curioso ver como o narrador se utiliza de ironia para descrever que Bessie se alegrava em salvar os demais do diabo, pois “ela mesma já fora uma pecadora antes de o Irmão Rice expulsar o demônio de seu corpo e se casar com ela”. Trata-se de uma descrição em terceira pessoa, mas uma descrição que por um momento brinca a ideia do discurso propagado por Bessie: o narrador não diz que Bessie sentia ou dizia ter tido o demônio expulso, o narrador diz o que “teria acontecido”.

O trecho em destaque nos revela um dos raros momentos em que o narrador rompe com sua postura de “observador científico” e ironiza a perspectiva de Bessie. O tom dessa descrição destoa de todo o tom do romance e soa mais jocoso do que irônico, pois, ao invés de justapor uma discrepância entre *discurso* e *prática*, como costume de sua narração, ele afirma que Bessie tivera um demônio. É evidente que o narrador não acredita realmente nisso, nem supõe verdade no que disse, se considerarmos sua crítica contundente à religião a partir das exaustivas justaposições do ponto de vista das personagens com as descrições de suas ações

contraditórias, organizando a narrativa de modo a demonstrar o quão hipócrita é a personagem e de Bessie e o quão falso é seu moralismo religioso. Nesse trecho, é como se Caldwell estabelecesse uma espécie de *fratura formal narrativa*, para destilar sua própria voz irônica.

Ainda para continuar exemplificando o caráter contundente de *negação do outro* como prática comum à religiosidade de Bessie, temos:

Some of the people in the sand hills said the kind of of religion Sister Bessie talked about was far from being God's idea of what consecrated people should say and do. Every time she heard it, Bessie Always said that the other people did not know any more about God's religion than the male preachers who talked about it knew. Most of them belonged to no sect at all, while the rest were hard-shell Baptists. Bessie hated Hard-shell Baptsis with the same intensity with which she hated the devil.

There was no church building to house Bessie's congregation, nor was there na organized band of communicants to support her. She went from house to house in the sand hills, mostly along the crest of the ridge were the old tobacco road was, and prayed for people who needed prayer and wanted it. (CALDWELL, 1932, p.44)

Novamente, fica evidente o forte caráter sectário da religião: suas vertentes são inúmeras e se definem pelo antagonismo. Bessie “odeia” os Batistas tradicionais (ou “Primitivos”, conforme *Hard-Shells* designa) com a “mesma intensidade que odeia o diabo”. Novamente, o afeto que conduz o proselitismo de Bessie é o *ódio* – afeto tipicamente violento -, de modo que a disputa pela “verdade divina” se torna uma obsessão para a figura religiosa. De acordo com o livro *Handbook of Denominations in the United States*, através de um estudo histórico,

sociológico e teológico, o autor nos demonstra que existem dezenas de denominações cristãs americanas, derivadas do calvinismo, luteranismo e das mais diversas vertentes, dentre elas as igrejas *Adventistas*, *Bereanas*, *do Sétimo Dia*, *Evangélica Livre da América*, *católica liberal*, *católica oriental*, *católica Romana*, *congregações conservadoras cristãs*, entre muitas outras. Somente a vertente Batista traz consigo a documentação histórica de quase vinte distintas conferências e vertentes (MEAD, 2001).

O trecho revela que haviam pessoas que não acreditavam no tipo de religião de Bessie, assim como fala dos pregadores que nem sequer faziam parte de alguma vertente, ao mesmo tempo em que descreve as pessoas que, ainda assim, “queriam ou precisavam de oração”. O fato é que o panorama religioso se apresenta, no mínimo, caótico quanto organização social. O romance exemplifica, com os episódios, o quão profundamente sectária é a religião americana, embora carregue sempre em seu cerne os proselitismos convencionais, como o escapismo pelo metafísico, a condenação dos pecadores e as promessas do *pós-vida*, moldando-se sempre conforme as demandas e necessidades de grupos e comunidades, conforme sua época e características sociais.

É preciso notar, no entanto, como o proselitismo de Bessie, avesso à pluralidade de ideias, e seu discurso moralista encontra paralelos na típica visão dos ministros sulistas, também intolerantes ao florescimento de visões heterogêneas que haviam surgido no sul. Esse mesmo tipo de postura religiosa defendeu a confederação e os valores escravocratas sulistas, como descreve Charles Wilson:

As the crisis of the Union proceeded, Southern ministers, as well as writers gave vital support for secession. Souther ministers comforted the

bereaved and continued to urge steadfast support of the Confederate cause, remaining crucial to Southern morale to the end. Ministers developed a rhetoric of civil religion, sacralizing the Confederacy as a righteous cause, Fighting against as American Union that had become so heterogeneous that alien “isms” were said to flourish there instead of the old-time faith. (GRAY, Richard et. al., 2004, p. 243)

A paralelismo histórico entre Bessie e os ministros sulistas, que apoiavam a confederação à toa: para isso, lembremos o ódio de Bessie aos batistas. Embora a igreja batista possua diversas vertentes, historicamente falando, os batistas representaram uma das principais vozes religiosas inclusivas à comunidade negra e antiescravista, como nos lembra Charles Wilson:

Although the evangelical denominations had softened their equalitarian message by the 1830s, their continuing appeal for slaves included a worldview that promised spiritual if not earthly equality; a style of worship that resonated with the religious ecstasy of the danced religions of Africa; the early Baptist and Methodist antislavery stance, and licensing black preachers. (GRAY, Richard et. al., 2004, p. 241)

Ora, essas denominações chegaram a ter apelo de igualdade entre negros e brancos, “no céu como na terra”. Wilson ainda diz que o estilo de adoração dessas vertentes – os batistas, inclusos -, “ressoavam com o êxtase religioso das danças africanas”. O dado histórico é que, em meio a todo o conservadorismo religioso que em sua maioria viria justificar a escravidão, os batistas surgem como uma voz relevante e notável para a comunidade negra, influenciando, inclusive, a partir da cultura africana, a forma de “adorar e pregar”, daí surge a cultura da música *gospel* sulista americano, junto ao *blues*.

Desde o século XIX, em meio à tensão escravista e, posteriormente à segregação racial, templos batistas se tornaram, assim, lugares em que brancos e negros congregavam mutualmente:

Blacks worshiped sometimes in biracial churches, as well, dominated by whites but with surprising social authority for themselves as church members. For a brief moment in time, blacks and whites were often in the same ritual and spatial setting, hearing sermons, sharing communion, participating in church disciplinary proceedings, and even burying in the same graveyards. (GRAY, Richard et. al., 2004, p. 241)

Além da população negra encontrar no meio religioso batista um lugar para congregar, a história mostra que a primeira igreja negra batista fundada no sul dos Estados Unidos, na Georgia, data de 1773. Fica claro como os batistas possuíam um histórico cultural inclusivo em relação aos negros, se opondo à visão religiosa cristã hegemônica escravista e conservadora. A postura de Bessie de se afirmar pelo antagonismo e negação outro, tendo como inimigo principal os batistas, é sintomática, à luz desses dados históricos. De igual maneira, o pensamento excludente dos ministros que apoiaram os confederados nos indica a raiz ideológica que dará vida a movimentos supremacistas brancos, de escravocratas ressentidos pela derrota na Guerra de Secessão.

Em contraponto aos batistas como religião de base popular e negra, além dessa base religiosas de ministros sulistas apoiavam a confederação, temos também uma religiosa base que combatia frontalmente a população negra, endossando seu linchamento. Uma carta datada de 1720, da Carolina do Sul para Londres nos mostra:

"I am now to acquaint you that very lately we have had a very wicked and barbarous plot of the designe of the negroes rising with a design to destroy all the White people in the country and then to take Charles Town in full body but it pleased God it was discovered and many of them taken prisoners and some burnt and some hang'd and some banish'd" (ZINN, 2015, p. 36)

Esses exemplos são categóricos de como a mais absoluta violência racial viria a ser justificada pela retórica da religião. Esses exemplos são fundamentais para não perdermos de vista a profunda significação histórica que existe no discurso fundamentalmente antagonista de Bessie. Voltando a Tobacco Road, analisemos o seguinte trecho, em que Bessie fala sobre a pregação e sobre o que Dude haveria de pregar:

"What's he going to preach about Sunday?"

"Abou men wearing black shirts."

"Black shirts? What for?"

"You ask him. He knows."

"Black shirts ain't nothing to preach about, to my way of thinking. I ain't never hear of that before."

"You come to preaching at the schoolhouse Sunday afeternoon and find out."

"Is he going to preach *for* black shirts, or *against* black shirts?"

"Against them."

"What for, Sister Bessie?"

"It ain't my place to tell you about Dude's preaching. That's for you to go to the schoolhouse and hear. Preachers don't wan't their secrets

spread all over the country beforehand. Wouldn't nobody take the trouble to go and listen, if they did that."

"Maybe I don't know much about preaching, but I ain't never heard of nobody preaching about men wearing black shirts – against black shirts, at that. I ain't never seen a man wearing a black shirt, noway."

"Preachers has got to preach *against* something. It wouldn't do them no good to preach *for* everything. They got to be *against* something everytime."

"I never looked at it that way before," Jeeter said, "but there might be a lot in what you say. Though, take for instance, God and heaven – you wouldn't preach *against* them, would you, Sister Bessie?"

"Good preachers don't preach about God and heaven, and things like that. They Always preach *against*. It wouldn't do a preacher no good to preach for God. He's got to preach against the devil and all wicked and sinful things. That's what the people like to hear about. They want to hear about the bad things." (CALDWELL, 1932, p.160-161)

Primeiramente, é impossível observar no romance um exemplo mais eloquente quanto esse a respeito da prática da pregação por antagonismo. Já vimos que, para Bessie, não interessa pregar sua religião a partir da caridade e do bem, mas a partir do ódio e do mal. Bessie é categórica ao dizer que os "bons pregadores" não devem pregar sobre Deus, mas contra o diabo e as coisas ruins; de novo, aqui temos reforçada a ideia de que sua pregação é baseada no antagonismo.

Agora, mais do que isso, Bessie insiste na pregação contra os "homens que vestem camisas pretas". Ora, a escolha da imagem é muito eloquente para o seu contexto histórico. À primeira vista, podemos pensar na ideia da pregação contra as camisas pretas como uma escolha aleatória do autor, como que para exprimir uma

trivialidade qualquer da pregação “delirante” de Bessie. No entanto, estamos diante de um romance naturalista, cuja principal característica formal do narrador é a descrição e a construção de imagens cheias de significado; somado a isso, estamos diante de uma pregadora contraditória, violenta e que se opõe odiosamente aos batistas, historicamente conhecidos por sua tradição negra.

A imagem da pregação contra as camisas pretas é muito eloquente diante do lastro histórico e social no qual Bessie está inserida. É curioso notar que o próprio Jeeter estranha a escolha da pregação por dizer que “nunca sequer vira homem algum usar camisa preta”, o que faz sentindo se assumirmos que estamos diante de uma comunidade camponesa rural, que trabalha debaixo do sol. A fala de Jeeter nos chama a atenção para uma escolha que não tem relação casual estritamente com as vestes das pessoas na estrada do tabaco, mas implica, sim, algo a mais.

Lembremos da Ku Klux Kan, que surge em Nashville, em 1867, logo após o final da Guerra de Secessão, como grupo supremacista branco ressentido com a abolição da escravidão americana e, após ter sido contido por medidas governamentais, o grupo ressurge na Geórgia, em 1915. No seguinte trecho, os historiadores Luiz Estevan Fernandes e Marcus Vinicius de Moraes descrevem:

A KKK colocava-se como uma entidade moralizante, de defesa da honra, dos costumes e da moral cristã. A prática pavorosa dos linchamentos era justificada por seus membros a partir de acusações de supostos estupros de mulheres brancas por negros. (...)

Alguns desses grupos, como a própria Klan, usavam um lençol branco como vestimenta, simbolizando os senhores mortos durante a Guerra Civil que voltavam para se vingar na forma de espíritos, acusando os ex-escravos de os terem abandonados em conflito. (...) Para se tornar membro da Klan era necessário ser branco, não ser judeu, “defender a

pátria até as últimas consequências” e ser um “bom cristão protestante”, já que não se aceitavam católicos. (KARNAL, et. al., 2001, pag. 146)

Ora, estamos diante de um exemplo de um grupo extremista cuja marca simbólica eram as vestimentas brancas. Mais do que isso, uma entidade moralizante, cristã que recrutava membros brancos e “bons cristãos protestantes”. Se Bessie não prega *a favor* das coisas, mas *contra* elas, é seguro supor o caráter simbólico de sua fala: a imagem da pregação contra a camisa preta sugere uma forte tendência racista da personagem. Portanto pregar contra os que “vestem camisas pretas” significa muito além da ideia de vestimenta, uma vez que, de forma análoga, o paralelo simbólico de cunho religioso mais próximo que temos quanto as vestimentas é justamente o da entidade da Ku Klux Kan.

Temos, portanto, mais um exemplo simbólico da religião ligada à violência. A religiosidade, em Caldwell é violenta na prática, pela objetificação e exploração do outro e no discurso, pela leitura moralizante, alienadora e maniqueísta que estabelece sobre o mundo, além forte sugestão simbólica de constante combate e oposição ao outro, destruindo, dessa forma a alteridade e castrando simbolicamente os sujeitos.

4. Considerações finais

O presente estudo observou, em primeiro lugar como o presente buscou mapear a recepção crítica de Caldwell. Uma das questões fundamentais sobre sua fama estava na contradição de seu sucesso mundial, com seus romances tendo vendido mais de oitenta milhões de cópias ao redor do mundo, ao mesmo tempo em que fora censurado em diversos lugares nos Estados Unidos. Parte de sua crítica o relegou como “vulgar” e “imoral” e condenou o retrato violento que Caldwell fizera a respeito do Sul.

Foi observado, também, como outra parte da crítica reconheceu a importância da obra de Caldwell e enxergou em seu estilo uma crítica genuína ao sistema degradante a que estavam sujeitos os indivíduos do Sul e compreendeu suas descrições abjetas como alegorias à própria falência do sistema econômico. Considerando o contexto histórico de *Tobacco Road* e, a partir da análise das imagens de seu romance, o presente trabalho vai ao encontro da compreensão desse segundo grupo de críticos. Concluímos que suas descrições foram um recurso formal fundamental para tratar de seu objeto de observação: a vida dos reideiros do Sul, na Grande Depressão.

Em contrapartida alguns leitores de Caldwell viriam a enxergar uma forte comédia no autor, classificando-o, por vezes, como “essencialmente cômico”. Se por um lado é verdade que o narrador de Caldwell possui uma veia irônica, os longos estudos conduzidos para o presente trabalho revelam um tom predominantemente trágico. Como vimos aqui, até temos a caracterização de personagens dito *risíveis*, mas que também são essencialmente trágicos.

Tendo isso em conta, é necessário comentar que o estrondoso sucesso que a peça do romance alcançou, junto com o sucesso do filme, dirigido por John Ford pode ter tido grande motivação na drástica mudança de tom da obra: o romance é essencialmente trágico, abjeto e pessimista, em contrapartida as adaptações dramática e a cinematográfica são essencialmente cômicas, de tom mais leve e bem menos pessimista. As motivações para a mudança de tom e até mesmo de alguns elementos narrativos parecem ter implicações históricas, principalmente a partir do *New Deal*, assim como implicações comerciais, para fins lucrativos, na Broadway e em Hollywood. Tal discussão, no entanto, não coube aos limites de análise do presente trabalho, mas levanta um ponto válido para futuros estudos.

Vimos, também, como *Tobacco Road* se alinha à tradição formal do *Naturalismo* e desenvolve sua narrativa principalmente a partir do estilo descritivo. A despeito de diversas críticas quanto ao seu estilo, observamos que, o estilo formal de Caldwell dá conta do retrato de seu objeto de interesse. A análise defendeu que o Naturalismo se demonstrou como *procedimento estilístico* competente para lidar mimese da experiência da pobreza, uma vez que se alinha historicamente ao pensamento moderno, considerando a representação de uma classe rural pobre e desiludida, às margens do luxo capitalista americano.

Levando em consideração a falência do meio econômico, como observamos na degradação dos corpos dos sujeitos, da casa e do automóvel, observamos como o fundamentalismo religioso encontra, do ponto de vista histórico, solo fértil para se estabelecer e percorrer o universo cultural das personagens. O capítulo três demonstrou, a partir da análise de todas as pistas que o romance fornece e tendo em conta o chão histórico em que se insere a obra, que umas das maiores contradições que a religião cristã do século XX viria a produzir é uma profunda

dissociação entre o discurso ideal original - tendo sua origem em Cristo, como uma maneira de vida revolucionária - e a práxis da religião, tendo a felicidade que se dá pelo antagonismo e pela condenação do outro; no discurso moralizante, temos a perspectiva da justiça divina e a condenação de pecados, na prática, temos o roubo, a convivência pelo ódio, a justificação da violência e a perigosa relação da religião com a herança escravista e racista americana.

Ao analisarmos longamente a postura do narrador, sempre justapondo as contradições das personagens, ironizando suas ações e ironizando a própria religião, concluímos que Caldwell produz uma obra que tem como ponto de vista a forte crítica ao sistema econômico e político americano, tendo como principal alvo os bancos, que exploram os pobres e uma política conivente com essa prática. A obra critica, também, a religião fundamentalista do Sul, expondo suas contradições e violência, a partir do olhar de um narrador que não adere ao discurso religioso, mas dele se distancia. Quanto ao tema da religião, este narrador é estritamente ligado à tradição defendida por Zola e compreende seu ponto de vista a partir da observação crítica e científica.

Por fim, é preciso ressaltar a importância deste estudo e a relevância da obra de Caldwell: seus temas são cíclicos e espantosamente atuais, na medida em que ler Caldwell e observar a crise capitalista junto à falência do pensamento liberal que produzirá desigualdades agudas, assim como observar a presença do discurso religioso fundamentalista e conservador é, em certa medida, observar um ciclo histórico que se repete e está no centro dos conflitos da crise do capitalismo.

A urgência de obras assim se justifica por explorar temas que nos são contemporâneos – lembremos que na presente data, quase um século após *Tobacco road*, temos sistemas econômicos e governos que repetem de forma muito

similar os temas do romance; basta pensarmos que a eleição de Donald Trump, nos estados Unidos, contou com um forte apelo religioso e fundamentalista, xenofóbico e que se afirma pela antagonismo do outro, discurso este nutrido pelo forte ressentimento de uma ala conservadora que veio a se sentir econômica e politicamente desamparada pelo sistema neoliberal. No caso do Brasil, a eleição de Jair Bolsonaro seguiu o mesmo percurso, com as mesmas motivações, a partir das mesmas condições históricas.

É preciso, portanto, que fiquemos atentos a essas obras que permanecem relevantes por dezenas de anos. É preciso que cada vez mais estudos se debrucem com seriedade e preocupação nesses objetos de cultura para que possamos, dessa forma, descrever as contradições de nossas políticas, denunciar as violências do capital e das instituições que nos governam, para que tenhamos, enfim, condições para criticá-las e abrir espaço para novas ideias.

Referências

ARISTÓTELES. **SOBRE A ARTE POÉTICA**. Editora Autêntica. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. 1ª ed. Belo Horizonte, 2018;

ARNOLD, T. Edwin. et. al. **Erskine Caldwell – Reconsidered**. University Press of Mississippi Jackson and London. 1990;

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Editora Boitempo. São Paulo, 2013;

_____. **Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1985;

CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. 4ª edição. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2010;

CALDWELL, Erskine. **Tobacco Road**. The University of Georgia Press. 1932 (ed. de 1995);

KARNAL, Leandro. et. al. **História dos Estados Unidos – das origens ao século XXI**. Editora Contexto. São Paulo. 2001;

EAGLETON, Terry. **IDEOLOGIA**. Boitempo Editorial - Editora UNESP. São Paulo, 1997;

_____. **Marxismo e crítica literária**. Editora UNESP. São Paulo, 2001;

_____. **Marx estava certo**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro – RJ – Brasil, 2012;

GRAY, Richard et. al. **The Literature and Culture of the American South**. Blackwell Publishing. Malden, Massachusetts, 2004;

LUKÁCS, Georg. **Ensaio Sobre Literatura**. Civilização Brasileira. 1968;

MACDONALD, Scott et. al. **Critical Essays on Erskine Caldwell**. G&K Hall & Co. 1981. Boston, Massachusetts;

MCDONALD, Robert et. al. **Reading Erskine Caldwell – NEW ESSAYS**. McFarland & Company, Inc., Publishers. 2006. Jefferson, North Caroline, and London;

MARX, K. **A mercadoria**. Coleção Ensaio Comentados. Editora Ática. São Paulo – SP, 2006;

MEAD, Frank S., HILL, Samuel S. **Handbook of Denominations in the United States**. 11th edition. Abingdon Press, 2001;

LINDBERG, Stanley W. **The Legacy of Erskine Caldwell**. In The Georgia Review, Vol. 6, No. 3. – Celebrating The Georgia Writers Hall of Fame. Fall 2012;

SCHLEGEL, Jean-Louis. **A lei de Deus contra a liberdade dos homens**. Wmf Martins Fontes. São Paulo, 2009;

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. Editora Schwarcz LTDA. São Paulo – SP, 2010;

ZINN, Howard. **A PEOPLE'S HISTORY OF THE UNITED STATES**. Harper Perennial Modern classics, 2015;

ZOLA, Emile. **Do Romance**. Edusp – Editora Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.