

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

JANAINA GONÇALVES

The Grapes of Wrath: O Romance como Instrumento de Transformação Social

SÃO PAULO

2014

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

The Grapes of Wrath: O Romance como Instrumento de Transformação Social

Janaina Gonçalves

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

Orientador: Prof. Dr. Daniel Puglia

SÃO PAULO

2014

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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Gonçalves, Janaina

Título: *The Grapes of Wrath*: O Romance como Instrumento de Tranformação Social.

Dissertação de mestrado, pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Puglia.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a orientação do professor Daniel Puglia, a ajuda das professoras presentes no exame de qualificação, Maria Silvia Betti e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. Agradeço ainda o apoio de muitos amigos e familiares, que acompanharam de perto a saga dos estudos.

RESUMO

GONÇALVES, Janaina. *The Grapes of Wrath*: o Romance como Instrumento de Transformação Social. 2013 121 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho tem por objetivo uma análise do romance *The Grapes of Wrath*, de John Steinbeck, de forma a sugerir alguns aspectos determinantes para a atuação marcante do romance em seu contexto sociopolítico. Ou seja, por meio da observação das relações entre o contexto geral de sua criação e aspectos internos do texto, pretendemos desenvolver algumas hipóteses norteadoras para entender a capacidade do romance de atuar como instrumento de transformação social.

Palavras-chave: *The Grapes of Wrath*, romance, literatura, processo social

ABSTRACT

The aim of this work is an analysis of the novel The Grapes of Wrath, by John Steinbeck, in order to suggest some determining aspects for the outstanding performance of the novel on its sociopolitical context. That is, by observing the relationship between the overall context around its creation and internal aspects of its text, we intend to develop some guiding hypotheses to understand the ability of this novel to act as an instrument of social change.

Keywords: *The Grapes of Wrath, novel, literature, social process.*

SUMÁRIO

1. Introdução: de Objeto a Sujeito no Processo Social.....	1
2. A Narrativa.....	28
2.1. Personagens.....	31
2.1.1. Tom e Casy: a formação do herói desmitificado.....	39
2.1.2. Demais estruturas míticas.....	63
2.1.3. Muley Graves: o abandono da luta individual.....	64
2.1.4 O Casal Joad e os Limites do Matriarcado.....	68
3. Os Intercapítulos	86
3.1. Origem.....	87
3.2. Desenvolvimento.....	89
4. Narrativa e Intercapítulos: Síntese.	110
5. Considerações Finais.....	115
Bibliografia específica.....	118
Bibliografia Geral.....	119
Referências digitais:	121

1.Introdução: de Objeto a Sujeito no Processo Social

Num tratado sobre o papel da estética nas sociedades, Terry Eagleton sugere que imaginemos uma sociedade no passado, antes da ascensão do capitalismo, em que as três grandes questões filosóficas não tivessem ainda sido dissociadas umas das outras, uma sociedade na qual as regiões do cognitivo, do ético-político e do estético-libidinal estivessem ainda em grande escala entrelaçadas; em que o conhecimento fosse ainda delimitado por certos imperativos morais e não fosse visto como meramente instrumental¹.

O conhecimento, assim, estaria claramente ligado à moralidade, e a arte poderia então ser vista como uma forma de saber social, com funções cognitivas e efeitos ético-políticos nessa sociedade descrita por Eagleton, sem julgamentos valorativos que desclassificassem seu papel estético a partir de seu comprometimento com a realidade social ou com sua função didática.

O autor explica então que, com a ascensão burguesa nessa mesma sociedade, os pensamentos começam a separar-se dos sentimentos, as áreas da vida histórica se desacoplam, irrompe uma autonomia das áreas. Separam-se totalmente as áreas da ciência, da ética e da estética: “*Now, however, the answers to why we should be moral become non-cognitivist*”².

A moral e a estética então se separaram e a cultura se destaca dos sistemas político e econômico. A arte perde seu propósito, seu intento na esfera social. O artista não mais se reconhece como um trabalhador comprometido com as questões éticas e cognitivas. Por um lado, essa autonomia permite que a arte não se submeta ao poder político da nobreza ou do clero, como ocorria em boa parte de sua produção. Por outro, tira sua liberdade de atuar sobre outras áreas da vida social.

Eagleton expõe ainda que a racionalidade reificada encontra dificuldades em incorporar essa esfera artística que passa a significar pura complementaridade:

Art comes to signify pure supplementarity, that marginal region of the affective/instinctual/non-instrumental which a reified rationality finds difficulty in incorporating. [...] The moment we are speaking of is the moment of modernity, characterized by the dissociation and specialization of these three crucial spheres of activity. Art is now autonomous of the cognitive, ethical, and political; but the way it came to be so is paradoxical. It became autonomous of them, curiously enough, by being integrated into the capitalist mode of production. When art becomes a commodity, it is released from its traditional social functions within church, court and state into the anonymous freedom of the market place. Now

¹ EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Cambridge: Basil Blackwell, 1990. p. 367.

² Agora, no entanto, as respostas para a razão de devermos ser morais se tornam não cognitivas. EAGLETON, Terry. *Op. cit.* p. 367.

*it exists, not for any specific audience, but just for anybody with the taste to appreciate it and the money to buy it*³.

Assim, embora se tenha distanciado do compromisso ético e político, a arte muda seu papel e seu propósito exatamente por conta das mudanças éticas e políticas ocorridas nessa sociedade após a ascensão burguesa e capitalista. Ela passa a negar como propósito ou compromisso exatamente as razões pelas quais ela se tornou autônoma. Uma vez incorporada a esse sistema, a arte incorpora seu papel mercantil e se transforma, num certo sentido, em mercadoria “livre” de seu papel social. Essa “liberdade”, no entanto, é exatamente o parâmetro principal da classe em ascensão, que passa a ter o monopólio dos meios de produção.

Tanto a produção artística como a crítica passaram então a seguir uma diretriz cujo objetivo principal era reforçar a dissociação entre sociedade e arte. Havia uma necessidade de reforçar o desvinculamento dessas produções com o contexto social e político. Tal orientação ainda é bastante corrente, na direção contrária à vertente que vê a arte como objeto e sujeito dos processos sociais.

Uma vez que essa dissociação, com início no período do Romantismo, acentuou-se e se concretizou ao longo do século dezenove, as décadas de trinta e quarenta do século vinte já contavam com essa perspectiva de maneira bastante difundida. Nesse contexto, os romancistas do período tinham suas obras recebidas por uma crítica alicerçada nos ideais relacionados à autonomia do espírito artístico, ao modernismo estetizante que obscurece os papéis cognitivo e ético da arte.

Dentre esses romancistas estava John Steinbeck, escritor estadunidense que publicaria, em 1939, um romance narrado sob a ótica da classe trabalhadora, enfatizando o caminho de seu protagonista, Tom, e de outros personagens do enredo num processo de transformação individual e social durante a qual os padrões ideológicos mais comuns são questionados, e os indivíduos percebem a necessidade de assumir o papel de sujeitos de uma história não mais resumida a sua vida familiar e a

³ A arte passa a significar pura complementaridade, aquela região marginal do afetivo/instintivo/não-instrumental, a qual uma racionalidade reificada encontra dificuldade para incorporar. [...] O momento sobre o qual falamos é a modernidade, caracterizada pela dissociação e especialização dessas três esferas cruciais de atividades. A arte agora é autônoma do cognitivo, do ético e do político; mas a forma pela qual ela se torna assim é paradoxal. Ela se torna autônoma dessas esferas curiosamente por estar integrada ao modo de produção capitalista. Quando a arte se torna uma mercadoria, ela é liberada de suas funções sociais tradicionais dentro da igreja, da Corte e do Estado em direção à liberdade anônima do mercado. Agora ela existe não para uma audiência específica, mas para qualquer pessoa com o gosto para apreciá-la e o dinheiro para comprá-la. EAGLETON, Terry. *Op. cit.* p. 368.

uma resignação arraigada em ideais religiosos. Com tal apelo social, a recepção crítica de *The Grapes of Wrath*⁴ não lhe seria naturalmente acolhedora.

Num ensaio sobre a literatura americana e o prêmio Nobel, publicado em 1971, Warren French esclarece que a ideia de escritor criativo como crítico social estaria em desuso e que a corrente majoritária da literatura do século XX estaria voltada para a autorrealização artística em detrimento de uma crítica dirigida à reforma social⁵. Embora contemporâneo dessas prescrições estéticas, *Grapes* não parece tê-las seguido, nem foi elaborado de forma a separar os campos cognitivo, ético-político e estético-libidinal.

Ocorre, no entanto, que o capitalismo enfrentou crises catastróficas e a reviravolta de ideias permitiu que autores progressistas tivessem seus minutos de fama na história. Por sua vez, esse legado de ideias revolucionárias, entre uma opressão e outra, encontraria suas vias de acesso, como ocorreu com *Grapes* e algumas outras produções do período.

Em *The Cultural Front*, uma obra sobre o conjunto de produções culturais visto como o trabalho da cultura americana no século XX, Michael Denning ilustra que, após a “Terça-feira Sangrenta⁶” em 1934, a greve geral que fechou São Francisco na semana seguinte marcou o nascimento de um novo movimento social, a Frente Popular⁷. Assim, ele acredita que, após 1929 ter se tornado símbolo de desespero e ruína, 1934 seria um emblema da insurgência e da esperança. Uma nova militância e solidariedade entre americanos apareceu quando as reivindicações de trabalhadores de vários estados ganharam o apoio de muitos cidadãos, formando, mesmo que por pouco tempo, um clima de nação cooperativa⁸. O cenário dos EUA no período já refletia uma repressão à força política de esquerda que havia iniciado sua ascensão desde o final do século XIX e que, junto à crise do capitalismo e à crescente organização dos trabalhadores, tornou mais próxima a ideia de uma possível revolução socialista no país.

Nesse contexto, então, a Frente Popular se estende à Arte e nasce a Frente Cultural, cujo cerne seria uma geração de artistas que formaram, com seus diversos

⁴ STEINBECK, John. *The Grapes of Wrath*. New York: Penguin Books, 1976. (a partir de então, a obra será mencionada como *Grapes*).

⁵ FRENCH, Warren G. & KIDD, Walter E. *A Literatura Americana e o Prêmio Nobel*. Tradução: Brenno Silveira. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 172.

⁶ A greve dos estivadores na primavera de 1934 culminou numa tentativa violenta pelos proprietários de navios de reabrir as docas de São Francisco aos 5 de julho, a terça-feira durante a qual dois trabalhadores foram mortos, trinta foram feridos a bala, e muitos mais foram tratados a porretes, gases e pedras. DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London & New York: Verso, 1997. p.xi.

⁷ DENNING, Michael. *Op.cit.* p.xii.

⁸ DENNING, Michael. *Op.cit.* p. xiv.

movimentos culturais e políticos, a vanguarda proletária da Depressão. Essa vanguarda, por sua vez, teria influenciado a formação de escritores americanos como Steinbeck. Denning afirma que:

The year of the general strikes – 1934 – was also the year young poets and writers proclaimed themselves “proletarians” and “revolutionaries”, the year when dozens of experimental magazines publishing proletarian stories, poems, and manifestos were suddenly recognized by mainstream publishers and the established reviews. Like earlier modernist avant-gardes [...] the proletarian avant-garde was met with hurrahs, denunciations, and ridicule, and provoked what was called the “literary class war.” The phrase captures both its narrower and wider significances: it was at once a war among the “literary class” and a “class war” in literature⁹.

Embora Denning mencione adiante que, já no outono de 1935, a revista *Literary America* tenha anunciado a morte dessa literatura proletária, ele mesmo acredita que ela tenha marcado um novo período de lutas, o início de uma renascença proletária que havia deixado marcas indelévels da classe trabalhadora na cultura americana. O autor afirma que os escritores emergentes do movimento tornaram-se figuras centrais da sua geração, inclusive estabelecendo padrões estéticos para diversos outros escritores. Para ele, ainda, o movimento da literatura proletária tivera mais influência sobre a ficção americana da metade seguinte do século do que o modernismo experimental¹⁰.

Assim, enquanto a crítica prescrevia uma autonomia da arte, a sociedade demandava um compromisso popular e artístico, pois se encontrava num contexto de crise e luta política. Um romancista poderia então se posicionar para ser aceito pela crítica hegemônica moderna, para ser bem recebido pelos editores tradicionais, ou então trabalharia para alinhar seu romance ao contexto político e social, valendo-se dessa herança deixada por escritores que participaram da “guerra” literária. Sendo um fruto de toda a formação literária relacionada a essa corrente, *Grapes* assume esse compromisso com a vida social, com a realidade da classe trabalhadora rural, cujo ponto de vista é fundamental tanto em sua narrativa quanto em seus intercapítulos.

Talvez pudesse ter sido menos árduo a Steinbeck escrever algo que a crítica receberia com mais aprovação, numa sociedade já bastante estratificada e facilmente retratável como tal, sem o compromisso de absorver um panorama político, social e econômico. Entretanto, como ocorria na sociedade que Eagleton sugere que

⁹ O ano das greves gerais – 1934 – foi também o ano em que jovens poetas e escritores se proclamaram “proletários” e “revolucionários”, o ano em que dúzias de revistas experimentais que publicavam contos, poemas e manifestos proletários de repente foram reconhecidas por editoras tradicionais e por críticas consagradas. Como vanguardas modernistas anteriores [...] a vanguarda proletária foi recebida com aclamações, denúncias e ridicularizações, e provocou o que foi chamado de “guerra da classe literária”. O termo capta tanto seus sentidos mais estreitos quanto os mais amplos: foi ao mesmo tempo uma guerra dentro da classe literária e uma “guerra de classes” na literatura. DENNING, Michael. *Op.cit.* p.200.

¹⁰ DENNING, Michael. *Op.cit.*p.200-201.

imaginemos antes da modernidade, *Grapes* se compromete com essas três esferas para descrever uma migração que ocorria, de fato, no período de sua publicação. A partir desse posicionamento, então, quanto maior fosse sua popularidade, mais polêmica a obra causaria nos meios políticos ou mesmo populares. O alcance de suas ideias definiria então a atuação da obra, num certo sentido, como sujeito de sua própria história.

As primeiras reações após sua publicação foram críticas em relação à decência e à acurácia factual e política da obra. Peter Lisca explica que, em princípio, o livro foi proibido e queimado por razões políticas e por acusações de pornografia em vários estados. Também foi denunciado pelo Arcebispo Spellman¹¹ e a denúncia apareceu em todos os jornais de Hearst (um conglomerado que mantinha o controle de dezenas de jornais estadunidenses). Além disso, Lisca afirma que os nativos de Oklahoma se sentiram degradados por seu retrato no romance, mas sua circulação nas livrarias do estado ultrapassou até mesmo a de *Gone with the Wind*¹².

No âmbito religioso e na grande mídia, portanto, ele foi considerado um insulto. No âmbito popular, houve contradições quanto a sua recepção. Mas sua polêmica não se restringiu a essas esferas:

*Oklahoma congressman Lyle Boren denounced the book in Congress, maintaining that “the heart and brain and character of the average tenant farmer of Oklahoma cannot be surpassed and probably not equaled by any other group.” He called the book itself “a lie, a black, infernal creation of a twisted, distorted mind.” The Oklahoma Chamber of Commerce tried to stop the filming of the picture. No American Novel since Uncle Tom’s Cabin has created such an immediate reaction on so many levels*¹³.

Assim, já de saída *Grapes* foi rechaçado por certa divergência em relação a padrões morais religiosos tradicionais. Ultrapassou as esferas populares e religiosas e chegou ao congresso. Dentre muitos ofendidos, os fazendeiros californianos também se destacaram por repudiar seu retrato no romance, assim como esses habitantes de Oklahoma.

Diante da celeuma que se espalhou por diferentes vertentes sociais, as posições começaram a definir-se em relação a *Grapes*. Eleanor Roosevelt respondeu a esses

¹¹ O arcebispo católico Francis Spellman denunciou *Grapes* no púlpito e, em sua crítica para o *New Yorker*, descreveu o final do romance como um tipo espalhafatoso de simbolismo falso. STAR, Kevin. *Endangered Dreams: The Great Depression in California*. Oxford University Press, New York. 1997. p. 258.

¹² LISCA, Peter. *The Wide World of John Steinbeck*. New Jersey: Rutgers University Press, 1958. p. 150.

¹³ O congressista de Oklahoma, Lyle Boren, denunciou o livro no Congresso, afirmando que “o coração, a mente e a reputação do arrendatário rural comum de Oklahoma não podem ser superados e, provavelmente, não podem ser iguais aos de qualquer outro grupo.” Ele chamou o livro em si de “Uma mentira, negra criação infernal de uma mente distorcida, tortuosa”. A *Chamber of Commerce* (Câmara de Comércio) de Oklahoma tentou impedir a gravação do filme. Nenhum romance americano desde *Uncle Tom’s Cabin* criou uma reação tão imediata em tantos níveis. LISCA, Peter. *Op.cit.* p.150-151.

ataques, em especial os de Boren, com uma defesa simples que ressaltava o realismo da obra: “*The book is coarse in spots, but life is coarse in spots, and story is very beautiful in spots just as life is*”. A partir de então, a primeira dama também chamou audiências no congresso sobre as condições de trabalho desses migrantes e leis trabalhistas foram modificadas¹⁴. O alcance do romance também foi anunciado pelo *New Canaan Library* na lista de livros que teriam mudado os EUA: “*Few novels can claim that their message led to actual legislation, but The Grapes of Wrath did just that. Its story of the travails of Oklahoma migrants during the Great Depression ignited a movement in Congress to pass laws benefiting farmworkers*”¹⁵.

The New York Times anunciou que *Grapes* teria sido o mais vendido em 1939, com mais de 430 mil cópias no início de 1940, e a revista *Time* o listou como um dos cem romances mais vendidos de 1923 a 2005.

John Timmerman o sugeriu como o romance mais amplamente discutido em críticas e aulas da literatura americana do século XX. *Grapes* passou a ser mencionado em inúmeras listas de romances em diversas categorias, tais como um dos cem que todos deveriam ler (*The Daily Telegraph*) ou um dos cem melhores romances em língua inglesa do século XX (*Modern Library*)¹⁶. E ainda, numa lista de dez livros que teriam mudado a América, ele é citado como controverso, mas com influência fundamental sobre a legislação: “*This book was extremely controversial, and hated in California, but invoked such an outrage that Congress actually passed legislation to help the migrants and their families. This never would have happened without this book, which remains a classic to this day*”¹⁷.

Em 1940, A história dos Joads e sua jornada para a Califórnia recebeu o Prêmio Pulitzer e o *National Book Award*, e Steinbeck recebeu o Nobel de Literatura em 1962¹⁸. Atualmente a obra faz parte da bibliografia de escolas e universidades dos EUA¹⁹, embora tenha sido censurada por muitos anos em currículos escolares por seu retrato detalhado de iniquidade econômica e opressão.

¹⁴ O livro é grosseiro nalguns pontos, mas a vida é grosseira nalguns pontos, e a história é muito bonita nalguns pontos, assim como a vida. [...]. Fonte: <http://www.gwu.edu/~erpapers/myday/> acesso em 02 de fevereiro de 2014.

¹⁵ Poucos romances podem alegar que sua mensagem conduziu a legislação vigente, mas *The Grapes of Wrath* fez exatamente isso. Sua história sobre o sofrimento de migrantes de Oklahoma durante a Grande Depressão provocou um movimento no Congresso para aprovar leis que beneficiassem trabalhadores rurais. Fonte: <http://newcanaanlibrary.org/articles/library-of-congress-announces-their-books-that-changed-america> acesso em 02 de fevereiro de 2014.

¹⁶ Fonte: <http://bannedbooks.world.edu/2012/08/12/banned-books-awareness-the-grapes-of-wrath/> acesso em 02 de fevereiro de 2014.

¹⁷ Este livro foi extremamente controverso e odiado na Califórnia, mas invocou tal ultraje que o Congresso realmente aprovou uma legislação para ajudar os migrantes e suas famílias. Isso nunca teria acontecido sem esse livro, que continua sendo um clássico até hoje. Fonte: <http://listverse.com/2008/03/20/10-books-that-changed-america/> acesso em 02 de fevereiro de 2014.

¹⁸ Fonte: <http://www.npr.org/programs/morning/features/patc/grapesofwrath/> acesso em 02 de fevereiro de 2014.

¹⁹ Como exemplo, *Introduction to Microeconomics*, do professor Stephen Ziliak, na *Roosevelt University*, utiliza *Grapes* como

Dessa forma, o romance foi ganhando corpo de sujeito de uma realidade social, seja por sua presença nas listas e sua vendagem, seja por sua influência nas leis ou na opinião pública. Ele também provocou revolta contra seu autor, como conta o então Comissário de Imigração e Habitação para o estado da Califórnia e editor de *The Nation* por vinte anos, Carey McWilliams, sobre as audiências do Comitê LaFollette²⁰, abertas em *San Francisco* em dezembro de 1939 numa atmosfera truculenta:

*No sooner had Senator LaFollette announced that the committee was in session than Phil Bancroft, Associated Farmers leader, arose and demanded that the Senator cease "giving aid and comfort to the Communists," and that he return to Wisconsin and mind his own business. During the first week that the committee was in session, the Associated Farmers held their annual convention at Stockton, with over 2,000 members in attendance. Open defiance of the committee was voiced throughout the convention. John Steinbeck was warmly denounced as the arch-enemy, defamer, and slanderer of migratory farm labor in California, while I was tenderly referred to as "Agricultural Pest No. 1 in California, outranking pear blight and boll weevil"*²¹.

A partir de então, para os *Associated Farmers*, tornaram-se arqui-inimigo e peste número um respectivamente Steinbeck e McWilliams pelas publicações de *Grapes* e do romance intitulado *Factories in the Field: The Story of Migratory Farm Labor in California*²². Ambos apresentavam essa atmosfera de denúncia e de retrato de uma realidade específica por meio da ficção.

Para Denning, o aparecimento dos dois romances na primavera de 1939 teria sido a culminância de uma longa campanha dos trabalhadores rurais por representação tanto nos sindicatos e no governo quanto no aparato cultural²³. Essa representação no mundo da arte, portanto, seria uma das formas de dar voz a esses trabalhadores.

Diversos críticos de *Grapes*, como Peter Lisca, Warren French e Joseph Fontenrose comentam essa inquietação causada desde sua publicação, em especial por

leitura para análise econômica e o caracteriza como o romance de protesto mais famoso dos EUA. O professor resume o romance em sua ementa explicando que, forçados por grandes bancos a deixar suas terras arrendadas, os agricultores do meio-oeste com pouca formação educacional e nenhuma renda juntam-se a outros despossuídos no caminho em busca de trabalho, comida e moradia. E conclui: "*a piece of the American Dream*". Fonte: <http://ineteconomics.org/sites/inet.civicaactions.net/files/syllabus-ziliak.pdf> acesso em 02 de fevereiro de 2014. A obra também é usada em estudos sobre o impacto de sociedades modernas no ambiente natural, como na Universidade da Califórnia, Santa Cruz. Fonte: http://apo.ucsc.edu/academic_employment/jobs/JPF00028-13.pdf acesso em 02 de fevereiro de 2014.

²⁰ O Comitê LaFollete, ou *Committee on Education and Labor, Subcommittee Investigating Violations of Free Speech and the Rights of Labor*, teve início em 1936. Em especial, eram debatidos em audiências os atos truculentos de empregadores em relação ao trabalho e às organizações sindicais.

²¹ Mal o senador LaFollette anunciou o início da sessão do comitê, Phil Bancroft, líder dos *Associated Farmers*, levantou-se e exigiu que o senador parasse de "dar ajuda e conforto aos comunistas", e que ele voltasse para Wisconsin e se metesse com seus próprios assuntos. Durante a primeira semana de sessões do comitê, os membros dos *Associated Farmers* realizaram sua convenção anual em Stockton, com mais de 2.000 presentes. Desafios abertos ao comitê foram manifestos durante toda a convenção. John Steinbeck foi calorosamente denunciado como o arqui-inimigo, difamador e caluniador do trabalho agrícola migrante na Califórnia, enquanto eu era carinhosamente chamado de "praga agrícola No. 1 na Califórnia, superando a praga da pêssego e o bicudo". McWILLIAMS, Carey. In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*. New York: Penguin, 1997. p. 469.

²² O romance de McWILLIAMS expõe os danos sociais e ambientais causados pelo crescimento da agricultura empresarial na Califórnia.

²³ DENNING, Michael. *Op. cit.* p. 260-261.

razões relacionadas a seu enredo e suas semelhanças com o contexto social. Como o próprio Lisca afirma e procura esclarecer em *The Wide World of John Steinbeck*, *Grapes* não teve chance de ser aceito e avaliado como ficção, e seus méritos eram debatidos como documento e não como romance²⁴. Lisca também revela, no ensaio *The Grapes of Wrath as Fiction*, que o romance herdou a vulnerabilidade própria da ficção social em receber ataques à realidade de seus fatos e às suas intenções por ter se tornado uma referência da literatura da Grande Depressão²⁵.

Podemos notar então que a estranheza causada por ele em razão de seu compromisso com a esfera cognitiva, ou seja, seu compromisso com o retrato da realidade, reflete a própria fragmentação da arte na sociedade que a recebe. Lisca questiona essa recepção de *Grapes* por seus méritos como documento exatamente por não conceber de antemão a ficção como um objeto documental de seu tempo ou como fruto de um trabalho que, assim como os demais produtos de um período, refletem ou podem refletir detalhes de toda a prática de uma sociedade. Ele não critica o caráter realista de *Grapes*, mas se inquieta com a recusa da sociedade em recebê-lo somente como uma obra de ficção.

Entretanto, enquanto a crítica ainda debatia esse caráter ficcional, o aspecto transformador que *Grapes* assumiu a partir de sua publicação parece ter preocupado os cidadãos conservadores na sociedade americana dos anos trinta e quarenta, entre os quais, nesse caso específico, estavam os proprietários de terras da Califórnia. Os cálculos a partir da venda de seus exemplares apresentavam indicativos do alcance de suas ideias. Martin Shockley comenta essa recepção de *Grapes* como algo de que as pessoas se lembrariam:

Most of us remember the sensational reception of The Grapes of Wrath (1939), Mr. Westbrook Pegler's²⁶ column about the vile language of the book, Raymond Clapper's column recommending the book to economic royalists²⁷, Mr. Frank J. Taylor's article in the Forum attacking factual inaccuracies [...] and the editorial in Collier's charging communistic propaganda. Many of us also remember that the Associated Farmers of Kern County, California, denounced the book as "obscene sensationalism" and "propaganda in its vilest form," that the Kansas City Board of Education banned the book from Kansas City libraries, and that the Library Board of East St. Louis banned it and ordered the librarian to burn the three copies which the library owned. [...] With such publicity, The Grapes of Wrath sold sensationally in Oklahoma bookstores. Most stores consider it their best seller, excepting only Gone with the Wind. [...] Mr. Hollis Russel of Stevenson's Bookstore in Oklahoma City told

²⁴ LISCA, Peter. *Op. cit.* p. 148-149.

²⁵ LISCA, Peter, and HEARLE, Kevin. *Op.cit.* p. 572.

²⁶ Francis James Westbrook Pegler foi um jornalista e escritor norte-americano, colunista famoso por sua oposição ao *New Deal* e aos sindicatos.

²⁷ Termo usado pelo presidente Roosevelt para retratar os interesses financeiros e republicanos que se opunham aos programas do *New Deal* durante a década de 1930.

me, “People who looked as though they had never read a book in their lives came in to buy it”²⁸.

Nessa recepção, a atenção desviada a seu aspecto político e social somente ratificam o compromisso da obra com as três esferas citadas por Eagleton. A crítica a imprecisões factuais, mesmo que se voltasse de fato a possíveis equívocos do autor quanto ao retrato construído, aponta para o ponto crucial do papel da obra como sujeito social. Ou seja, se a verdade de seu retrato é a mais questionada nesse momento, muito se pode supor sobre a verdade de seu retrato e sobre quem a questiona. Em especial, tais refutações ocorrem por conta do resultado desse romance depois de inserido no meio social real, haja vista o fato de a obra ter sido não só banida pelo *Kansas City Board of Education* como queimada pelo *Library Board of East St. Louis*. E quanto mais censurado e polemizado, mais exemplares eram vendidos:

In August 1939, 20 public libraries were ordered by the Kansas City Board of Education to remove the book because of “indecent, obscenity, abhorrence of the portrayal of women and for ‘portraying life in such a bestial way.’” In East St. Louis, Illinois, 5 of 9 library board members voted to have the book burned on the courtyard steps in November of 1939. The vote was later rescinded because of the “national commotion it had aroused” and the books were placed on the “Adults Only” shelf. In the week of this incident the book sold its most copies to date; and a librarian said that the book had the longest waiting list in recent years²⁹.

Ainda assim, o livro foi de fato queimado e barrado em diversas bibliotecas com a justificativa voltada a seu vocabulário e sofreu objeções quanto à leitura obrigatória em escolas de Ensino Médio, até muito recentemente, já na década de 1990. Mas atualmente se tornou leitura básica em aulas de literatura por todo o país devido ao legado histórico e social, ampliando sua abrangência para limites não regionais.

²⁸ A maioria de nós se lembra da recepção sensacionalista de *The Grapes of Wrath* (1939), a coluna do Sr. Westbrook Pegler sobre a linguagem vil do livro, a coluna de Raymond Clapper recomendando o livro para os “*economic royalists*”, o artigo do Sr. Frank J. Taylor na *Forum* atacando imprecisões factuais [...] e o editorial no *Collier* alegando propaganda comunista. Muitos de nós também se lembram de que os *Associated Farmers* do condado de Kern, Califórnia, denunciaram o livro como “sensacionalismo obscuro” e “propaganda em sua forma mais vil”, que o *Kansas City Board of Education* (Conselho de Educação da cidade do Kansas) proibiu o livro nas bibliotecas da cidade, e que o *Library Board of East St. Louis* (Conselho de bibliotecas da cidade de Est St. Louis) o proibiu e ordenou que o bibliotecário queimasse os três exemplares que a biblioteca possuía. [...] Com tal publicidade, *The Grapes of Wrath* foi vendido sensacionalmente em livrarias de Oklahoma. A maioria das lojas o considerou seu best-seller, com exceção apenas de *Gone With the Wind*. [...] O Sr. Hollis Russel da *Stevenson’s Bookstore*, na cidade de Oklahoma, disse-me: “As pessoas que pareciam nunca ter lido um livro na vida entravam para comprá-lo.” SHOCKLEY, Martin. In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. *Op.cit.* p. 491.

²⁹ Em agosto de 1939, 20 bibliotecas públicas receberam ordens do *Kansas City Board of Education* (Conselho Municipal de Educação do Kansas) para retirar o livro por causa de “indecência, obscenidade, aversão da representação das mulheres e por ‘retratar a vida de uma forma tão bestial’”. Em East St. Louis, Illinois, 5 de 9 membros do conselho da biblioteca votaram pela queima do livro nas escadas do pátio, em novembro de 1939. A votação foi posteriormente anulada por causa da “comoção nacional que tinha despertado” e os livros foram colocados na prateleira específica para adultos. Na semana desse incidente, o livro vendeu o maior número de cópias até hoje e um bibliotecário disse que o livro tinha a lista de espera mais longo dos últimos anos. Fonte: <http://bannedbooks.world.edu/2012/08/12/banned-books-awareness-the-grapes-of-wrath/> acesso em 02 de fevereiro de 2014.

Shockley conclui sua leitura afirmando que *Grapes*, na realidade, não é um romance regional, mas levanta problemas de relevância regional. Para ele, o colapso econômico, o arrendamento de terras, o trabalho migratório são de âmbito nacional ou internacional, mas os Joads representavam uma cultura regional em rápida desintegração por conta de forças extrarregionais. E ainda, as forças extrarregionais poderosas que operam no mundo poderiam prenunciar o fim do regionalismo cultural conhecido na América³⁰.

Mais do que prenunciar o fim do regionalismo cultural, no entanto, essas forças prenunciavam a fome e a morte de centenas de famílias. O fim do regionalismo era apenas uma entre as consequências que o país viria a sofrer. *Grapes* levanta, de fato, problemas humanos mais amplos, mas o faz por meio desses problemas em específico, quais sejam, a crise econômica, a questão da propriedade de terra, a posse privada dos meios de produção e a migração naquele cenário americano. Em muitos momentos da narrativa e dos intercapítulos, o narrador denuncia claramente iniquidades daquele estado particular. Assim, levanta questões morais e éticas da sociedade americana em depressão e se direciona para temas mais amplos como a organização social e a fome.

Earle Birney, numa crítica de 1939, revela claramente as razões pelas quais considerava *Grapes* um livro necessário ao momento histórico. Ele critica alguns “velhos erros” de Steinbeck, mencionando que haveria uma dramaticidade, uma teatralidade negativa no final, e que algumas vezes a dor e a crueldade são tratadas na obra com sensacionalismo. Também haveria no livro, segundo Birney, um misticismo e um individualismo sentimental, contrariando o próprio conteúdo social do romance³¹. No entanto, a leitura do crítico parece também captar a necessidade de sua publicação de protesto exatamente por conta da realidade dos imigrantes naquele momento:

It is a rebellious protest, tempered but by no means obscured by art, against the gradual murder of a half-million southwest farmers by the human instruments of an inhuman and outworn economy. When the land their grandfathers had wrested from the prairie grass is taken from them by drought and the banking system, and pooled for tractor cultivation, they pile their goods and kids in pathetic jalopies and struggle west to California, lured by lying promises of work and land. They arrive, as the big California ranchers had planned, in such myriads and in such extremes of need that they are forced to work for no more than what will keep them half-alive. When the picking is over, and while unsold fruit is destroyed, they are hounded into the highways and left to starve, unprotected by law, unaided by humanity³².

³⁰ SHOCKLEY, Martin. In: LISCA, Peter, and HEARLE, Kevin. *Op.cit.* p.501.

³¹ BIRNEY, Earle. In: DITSKY, John. *Critical Essays on Steinbeck's The Grapes of Wrath*. Boston: Hall, 1989. p. 29.

³² É um protesto rebelde, temperado mas não obscurecido pela arte, contra o assassinato gradual de meio milhão de agricultores do sudoeste pelos instrumentos humanos de uma economia desumana e desgastada. Quando a terra da qual seus avós tinham arrancado a erva da pradaria é tirada deles pela seca e pelo sistema bancário, e cultivada em bloco por tratores, eles agrupam os

Assim, Birney traz em sua crítica a importância da existência dessa representação, uma vez que crimes estavam sendo cometidos por uma economia desumana. Assim como Eleanor Roosevelt havia sugerido, a vida desses trabalhadores em especial era dura como a vida dos personagens de *Grapes*. E a dureza do romance se justificava pelo compromisso com a realidade retratada.

A teatralidade que Birney considera negativa pode se justificar exatamente pelo que o crítico vê como necessidade urgente de denúncia. Ou seja, o apelo à emoção do leitor, o apelo ao sentimento podem servir de ferramenta ao escritor que busca comover da mesma forma que se havia comovido com as imagens ou histórias reais que conheceu durante sua pesquisa. No entanto, o crítico não especifica por que essa dramaticidade seria negativa.

O que Birney afirma sobre o misticismo da obra parece coerente com alguns momentos específicos da narrativa, mas o individualismo sentimental não é exatamente uma constante no romance. Não há sequer um casal de heróis cujo amor se torne, nalgum momento, o foco da narrativa ou dos intercapítulos, e essa ausência também é bastante significativa em relação ao que o autor parece considerar primordial. A menção a um individualismo negativo, em *Grapes*, aparece, em especial, na apresentação dos personagens secundários, cujo processo de transformação é muito pouco desenvolvido pelo foco narrativo, como Al Joad, que assume um comportamento individualista por quase toda a narrativa e permanece como coadjuvante.

O que Birney reconhece como um protesto rebelde temperado pela arte se dá então exatamente pelo compromisso do romance com a esfera ética. Quando diz que esse protesto é temperado mas não obscurecido pela arte, ele pressupõe no entendimento de arte algo já autonomizado em relação à sociedade, como se ela apenas temperasse o protesto, mas não o obscurecesse com um caráter estético único e autonomizado. Aqui fica bem claro o entendimento de arte, mesmo no crítico que reconhece a necessidade material de antemão, como ação comprometida somente com a esfera estética, o que se justifica naturalmente pela sociedade fragmentada dentro da qual a crítica é feita. Assim, esse tempero da arte que Birney menciona, por sua vez,

seus bens e suas crianças em calhambeques patéticos e partem rumo ao oeste para a Califórnia, atraídos por falsas promessas de trabalho e terra. Eles chegam, como os grandes fazendeiros da Califórnia haviam planejado, em miríades e em tais extremos de necessidade que são forçados a trabalhar por não mais do que aquilo que os manteriam semi-vivos. Quando a colheita acaba, e frutas não vendidas são destruídas, eles são perseguidos pelas estradas e abandonados para morrer de fome, sem proteção da lei, sem ajuda humana. BIRNEY, Earle. In: DITSKY, John. *Op. cit.* p. 29.

estaria relacionado exatamente ao caráter estético do romance, muitas vezes entendido como o único vínculo da obra com o que se conceituou chamar de artístico a partir dessa fragmentação histórica das três esferas.

É importante ressaltar ainda que o crítico também atenta para o fato de que essa classe de trabalhadores rurais retratada entra em êxodo após a tomada de suas terras, embora muito mais pelo sistema bancário do que pela seca, e parte rumo a promessas de trabalho e de posse de terras exatamente conforme o desejo dos fazendeiros da Califórnia, que buscavam mão de obra barata. O protesto da obra então se justifica e, mais do que isso, urge em relação a uma denúncia do comportamento ético da classe dominante. Reconhecendo essa urgência, Birney constrói sua crítica a partir da relação da obra com a realidade – seu compromisso com a esfera cognitiva – e com a denúncia – seu compromisso com a esfera ética.

Essas questões já apareciam nas observações de Steinbeck quanto à premência de alguma intervenção, como ele escreve a seu agente literário em outubro de 1936, enquanto vivia em acampamentos de imigrantes próximos a Salinas e Bakersfield: *“I must go over into the interior valleys. There are five thousand families starving to death over there [...] I’ll do what I can...”*³³. E o que ele pôde fazer foi mobilizar o país em direção às livrarias para conhecer os Joads e reconhecer a carência da situação. As ofensas causadas à fina flor de Oklahoma ou mesmo da Califórnia estavam longe de se tornar um problema grave para o romance. As reações acabaram por aumentar ainda mais seu sucesso e, conseqüentemente, o impacto gerado por ele na sociedade.

Robert Demott explica que a obra passou a ser um dos mais famosos romances na América, e que quando Steinbeck o escreveu não poderia supor que alcançaria tão amplo reconhecimento, embora tivesse grandes esperanças em relação a sua eficácia. Para Demott, a mistura liberal de filosofia nativa, política esquerdista de senso comum, radicalismo operário, personagens da classe trabalhadora, sabedoria popular, narrativa digressiva, estilo corajoso e diálogo bruto qualificou o romance como o “livro americano” que Steinbeck tinha planejado³⁴.

A narrativa digressiva que Demott menciona, assim como ocorre em diversos textos literários, retrata a trajetória de transformação de indivíduos. Nesse caso específico, ela ocorre em direção à consciência de classe, à clareza quanto ao papel

³³ “Devo ir aos vales do interior. Há cinco mil famílias prestes a morrer de fome lá [...] Farei o que puder ...”. BLAKE, Nelson Manfred. *Novelists’ America: Fiction as History, 1910-1940*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1969. p. 140.

³⁴ DEMOTT, Robert. *Introduction* In: STEINBECK, John. *Op. cit.* p.x.

dos personagens em sua sociedade. No entanto, pelo compromisso do romance com a esfera cognitiva, tal trajetória não desemboca na realização de sonhos ou na chegada ao local paradisíaco, comuns nalgumas narrativas desse tipo. Sua ligação com a realidade das famílias limita seu epílogo ao final trágico e incerto da maioria dos migrantes.

A busca por esse “livro americano”, um tanto comum no período, parece ter êxito a partir da popularidade que o romance atingiu a despeito ou mesmo por causa de seu aspecto polêmico. Demott enxerga um radicalismo operário no romance e o menciona como um dos ingredientes para seu sucesso. Embora esse radicalismo pareça ameno aos olhos do leitor do século XXI, o crítico destrincha diversas características marcantes que, muito provavelmente, contribuíram de fato para sua repercussão. Os personagens da classe trabalhadora, tipificados em *Grapes*, espelharam a grande maioria das famílias americanas, uma vez que o país passava por uma crise econômica de dimensões hercúleas e, numa sociedade capitalista, naturalmente essas famílias pagavam por isso com a destituição total ou parcial de seus poucos bens. É possível que *Grapes* tenha superado essa expectativa de seu autor, pois mesmo Denning acredita que a narrativa migrante de *Grapes* tenha se transformado num gênero, num tipo especial de narrativa, como se representasse todos os romances com essas características:

[...] the best-known Popular Front genre is probably the “grapes of wrath,” the narrative of the migrant agricultural workers in California. Indeed, the “Okie exodus,” the tale of southwestern farmers traveling out of the drought-ridden Dust Bowl of Oklahoma, Arkansas, Texas, and Missouri to California remains one of the most striking examples of a Popular Front narrative becoming part of American mass culture³⁵.

Embora o crítico não considere *Grapes* um verdadeiro exemplar da política cultural e da ideologia estética da Frente Popular e o entenda apenas como uma parte da formação social e artística de representação dos trabalhadores da Califórnia, ele acredita que a obra tenha incorporado um impulso documental de retratar “o povo”. Denning também reconhece a importância do romance por ele ter chamado a atenção nacional para a história desses agricultores e se tornado um *best-seller* nacional³⁶.

Por essa atenção nacional, *Grapes* parece ter inquietado demasiadamente os indivíduos coniventes com a grande tragédia humana do período. Lisca conta que, dois

³⁵ [...] o gênero mais conhecido da Frente Popular é provavelmente o “grapes of wrath,” a narrativa dos trabalhadores rurais migrantes na Califórnia. De fato, o “êxodo Okie,” o conto da viagem dos agricultores do sudoeste saindo do seco Dust Bowl de Oklahoma, Arkansas, Texas e Missouri para a Califórnia continua sendo um dos mais notáveis exemplos de uma narrativa da Frente Popular a tornar-se parte da cultura de massa americana. DENNING, Michael. *Op. cit.* p. 259.

³⁶ DENNING, Michael. *Op. cit.* p. 259-260.

meses após a publicação de *Grapes*, surgiu uma obra chamada *The Grapes of Gladness: California's Refreshing and Inspiring Answer to John Steinbeck's "Grapes of Wrath"*³⁷. O enredo contava a história de uma família de imigrantes recebida por bancos e fazendeiros californianos com hospitalidade e generosidade. Outro livro mencionado por Lisca, chamado *The Truth about John Steinbeck and the Migrants*, conta a experiência do próprio autor, George Thomas Miron, numa viagem que teria feito disfarçado de imigrante. Segundo a obra de Miron, durante essa viagem ele teria sido bem recebido e muito bem tratado pelos fazendeiros, que lhe proporcionavam bons salários e boas acomodações³⁸.

Essas duas publicações, pelos próprios títulos, claramente indicam críticas negativas à veracidade do retrato dos imigrantes e de suas trajetórias em *Grapes*, e procuram mostrar um retrato diferente daquele exibido pelo romance. Talvez por destoarem de todo contexto político e histórico da migração, tentando apresentar a classe dominante como uma classe generosa e receptiva, essas tentativas não obtiveram nem uma pequena fração da popularidade de *Grapes*, mas são importantes para entender a contrapartida do lançamento de uma obra combativa.

Lisca ainda afirma que o contrário também ocorreu, pois houve muitas defesas também veementes da acurácia do livro, escritas por professores de sociologia, religiosos e oficiais do governo. E o assunto, segundo Lisca, foi amplamente discutido em programas de rádio e em críticas abertas a grandes públicos. O próprio Darryl Zanuck, produtor do filme baseado no romance, enviou detetives particulares para confirmar as informações do livro, e acabou encontrando condições piores do que aquelas relatadas por Steinbeck³⁹.

Tanto essas defesas de sua acurácia quanto as críticas à veracidade de seu retrato, ao contrário do que possivelmente os autores dessas últimas desejavam, ajudaram a avolumar uma recepção que ficaria na memória da história da literatura americana.

Outra crítica importante no que concerne a sua recepção é a de Susan Shillinglaw. Num ensaio sobre a chegada de *Grapes* na Califórnia, ela relata que, em 1938 (um ano antes da publicação de *Grapes*), os fazendeiros californianos já

³⁷ O autor é Marshall V. Hartranft, o livro foi publicado em Los Angeles, em 1939.

³⁸ LISCA, Peter. *Op. cit.* p. 150.

³⁹ LISCA, Peter. *Op. cit.* p. 150.

respondiam com truculência às consequências da migração, pois percebiam a ameaça dos sindicatos e da participação dos migrantes no processo eleitoral⁴⁰.

Esse receio dos fazendeiros também é retratado no romance, quando um morador do primeiro acampamento encontrado pelos Joads explica a Tom que os guardas os obrigavam a sair do local e, ao ser questionado quanto à razão desse assédio, o personagem responde: “*I tell ya I don’ know. Some says they don’ want us to vote; keep us movin’ so we can’t vote. An’ some says so we can’t get on relief. An’ some says if we set in one place we’d get organized. [...] I on’y know we get rode all the time.*”⁴¹”

Nesse trecho, embora o personagem não defina qual a razão do medo dos fazendeiros em relação à permanência dos migrantes nos acampamentos, todas aquelas mencionadas como possíveis acabam por confirmar-se na voz do narrador. O voto e a organização trabalhista não seriam rentáveis aos fazendeiros que buscavam o lucro na migração.

No cenário real, como retratado pelo romance e mencionado por Shillinglaw, a ameaça aos fazendeiros ocasionou uma campanha de difamação da migração financiada e incentivada por eles mesmos. Ela adverte que, naquele ano, a campanha publicitária contra a “ameaça migrante” começou cedo pelos *Associated Farmers* e pela recém-formada CCA (*California Citizens Association*), com suporte das companhias de petróleo, de terras, bancos e outros:

*Well-funded and well-placed, the CCA and the Associated Farmers produced scores of articles meant to discourage further migration, to encourage Dust Bowlers already in California to return to their home states, and to convince the federal government that California’s migrant problem was a federal, not state, responsibility. These articles vigorously defended farmers’ wage scales and housing standards. They complained about the state’s generous reliefs, which, at almost twice that of Oklahoma and Arkansas, had “encouraged” migration. And they often maligned the state’s newest residents. [...] The publication of Steinbeck novel in March 1939 – followed shortly thereafter by Carey McWilliams’s carefully documented *Factories in the field* – simply gave the outraged elite a new focus for their attack*⁴².

⁴⁰ SHILLINGLAW, Susan. In: HEAVILIN, Barbara A. *John Steinbeck’s The Grapes of Wrath: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood, 2002. p.183.

⁴¹ Eu não sei. Uns dizem que é pra gente não votar. Outros que assim não temos o auxílio. Outros que é pra evitar que a gente se organize. Só sei que mandam a gente mudar o tempo todo. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 244.

⁴² Bem financiados e bem colocados, o CCA e os *Associated Farmers* produziram dezenas de artigos destinados a desencorajar próximas migrações, a incentivar o retorno dos migrantes já na Califórnia para seus estados de origem e a convencer o governo federal de que problema da migração na Califórnia era uma responsabilidade federal, não estadual. Estes artigos defendiam vigorosamente as escalas salariais e os padrões habitacionais dos agricultores. Eles reclamavam dos auxílios generosos do Estado que, em quase o dobro daqueles de Oklahoma e Arkansas, haviam “encorajado” a migração. E muitas vezes criticavam os mais novos moradores do estado. [...] A publicação do romance de Steinbeck em março de 1939, seguido pouco depois pelo cuidadosamente documentado *Factories in the field*, de Carey McWilliams, simplesmente deu à elite indignada um novo foco para seu ataque. SHILLINGLAW, Susan. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p.183-184.

Assim, as mesmas razões que operam a favor de suas campanhas pela chegada dos imigrantes o fazem por seu retorno quando o sistema não mais se sustenta, em especial pelas denúncias de seus resultados catastróficos. São razões relacionadas ao lucro e à manutenção da concentração de capital, e para obscurecê-las, são criadas novas campanhas contra os documentos que operam em sua denúncia, como *Grapes* e o romance de McWilliams.

A guerra contra as duas obras se intensificou. Shillinglaw explica que a campanha tomou nova intensidade, com editoriais subscritos pelos *Associated Farmers* procurando desacreditar os dois autores. Os maiores esforços estariam na tentativa de apontar imprecisões factuais de Steinbeck. Dentre os autores desses trabalhos, Shillinglaw decide estudar quatro que considera alguns dos mais importantes, quais sejam, Ruth Comfort Mitchell, autora de *Of Human Kindness*; Frank J. Taylor, jornalista californiano da imprensa estadual e nacional; Marshall V. Hartranft, fruticultor bem-sucedido que escreveu o já mencionado *The Grapes of Gladness: California's Refreshing and Inspiring Answer to John Steinbeck's "Grapes of Wrath"*; e Sue Sanders, que escreveu e publicou um tratado chamado *The Real Causes of Our Migrant Problem*⁴³. Shillinglaw observa que, nas refutações de Mitchell e Hartranft, os valores endossados pelos autores são similares aos dos migrantes de *Grapes*, quais sejam, o trabalho pesado, a lealdade à comunidade, a honra da família e até a posse de terras, mas há uma diferença fundamental:

*What differs is not the values, but a belief in their ability to succeed. From the beginning of his career, Steinbeck rejected the axiom that any human, through individual efforts, is guaranteed happiness. Perhaps at some visceral level, what Mitchell and Hartranft found most subversive about Steinbeck's novel is that it radically questions the American faith in the efficacy of work. The wealthy Mitchell, the successful Taylor, and the enterprising Hartranft simply could not comprehend that worthy, energetic people could fail*⁴⁴.

Assim, utilizando o pressuposto mais comum do liberalismo meritocrático, os três autores justificam indiretamente o fracasso de inúmeras famílias de trabalhadores por sua suposta falta de esforço individual. Vale lembrar aqui, como a autora o fez, que do ponto de vista desses escritores seria bastante complicado crer que suas conquistas individuais estivessem mais ligadas à política econômica do que a seus

⁴³ SHILLINGLAW, Susan. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p.184.

⁴⁴ O que difere não são os valores, mas a crença na sua capacidade para vencer. Desde o início de sua carreira, Steinbeck rejeitava o axioma de que qualquer ser humano, por meio de esforços individuais, tem a felicidade garantida. Talvez nalgum nível visceral, o que Mitchell e Hartranft encontraram de mais subversivo no romance de Steinbeck tenha sido o fato de que ele questiona radicalmente a fé americana na eficácia do trabalho. A rica Mitchell, o bem sucedido Taylor e o empreendedor Hartranft simplesmente não podiam compreender que pessoas dignas e enérgicas pudessem fracassar. SHILLINGLAW, Susan. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p.193-194.

esforços individuais. A partir de sua visão, os Joads seriam então exemplos impossíveis de pessoas que, mesmo com tanto trabalho, tinham sido marginalizadas e entregues à fome e à morte, uma vez que o trabalho estaria disponível a todos, assim como a sobrevivência.

No entanto, inúmeras vezes as visitas aos campos comprovariam as condições apontadas em *Grapes*, assim como as dificuldades enfrentadas pelos migrantes. Em abril de 1940, a senhora Roosevelt fez uma inspeção nos campos de migrantes da Califórnia e, em seguida, afirmou: “*I have never thought The Grapes of Wrath was exaggerated.*”⁴⁵; ao que Steinbeck respondeu: “*...thank you for your words. I have been called a liar so constantly that...I wonder whether I may not have dreamed the things I saw and heard in the period of my research*”⁴⁶. Talvez por essa razão, as obras contestadoras de *Grapes* sejam lembradas somente em suas críticas. A memória viva e as marcas deixadas pela história da migração refutariam tais obras gradativamente.

Quanto aos projetos que Sanders e Hartranft propuseram como alívios para os problemas da migração em campanhas para enviar os migrantes de volta ou para estabelecer a crença de que eles poderiam tornar-se autossuficientes sem ajuda governamental, Shillinglaw aponta para o alcance diminuto de suas propostas e para os problemas de seus princípios já tão arraigados na sociedade americana:

*These “solutions” were Band-Aids, and the wound continued to fester. But in company with Mitchell’s and Taylor’s more searching analyses, these documents share an idealism that is far from ridiculous. It is staunchly American. Theirs is the faith in individual initiative. Theirs is the belief in land ownership, in the virtues of the yeoman farmer. All four demonstrated that any conscientious migrant could make it without clamoring for state aid or collective action*⁴⁷.

As ideias defendidas nesses projetos que ela chama de soluções paliativas, portanto, não seriam consideradas normalmente fora de questão, pois eram compartilhadas por milhares de pessoas e tinham como aliado todo o poder ideológico hegemônico. E sobre a dinâmica de predominância dos interesses na formulação intelectual, é importante considerar uma proposição fundamental de Marx: “A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe igualmente dos meios de produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles a quem são recusados os meios de

⁴⁵ “Eu nunca pensei que *The Grapes of Wrath* fosse exagerado.” DEMOTT, Robert, *John Steinbeck. The Working Days: The journals of the Grapes of Wrath (1938-1941)*, Ohio University Press, 1989. p.xlviii.

⁴⁶ “Obrigado pelas palavras. Tenho sido chamado de mentiroso tão constantemente que ... imagino se não posso ter sonhado com as coisas que vi e ouvi durante minha pesquisa.” DEMOTT, Robert, *John Steinbeck. The Working Days: The journals of the Grapes of Wrath (1938-1941)*, Ohio University Press, 1989. p.xlviii.

⁴⁷ Essas “soluções” eram Band-Aids e a ferida continuava a apodrecer. Mas como as análises mais profundas de Taylor e Mitchell, esses documentos compartilham um idealismo longe do ridículo. Ele é fortemente americano. Deles é a fé na iniciativa individual. Deles é a crença na propriedade da terra, nas virtudes do pequeno proprietário agricultor. Os quatro demonstraram que qualquer migrante consciente poderia ter sucesso sem clamar por ajuda estatal ou ação coletiva. SHILLINGLAW, Susan. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p.195.

produção intelectual está submetido igualmente à classe dominante.⁴⁸” O individualismo e a crença na iniciativa individual sempre foram as ideias primordiais na manutenção da desunião da classe trabalhadora. E ainda, numa leitura que compara essas ideias com o idealismo de Tom Joad, Shillinglaw conclui:

What was inimical to this way of thinking was the idealism of Tom Joad, a call for action as fully American as theirs, but one rooted in group, not individual, initiative. “The Battle Hymn of the Republic,” which Steinbeck insisted be printed in full on the end papers of his text, calls for a collective march onward. And Steinbeck’s novel marches to the same drummer. Californians attacked The Grapes of Wrath so viciously not only because of its language but also because of its vision of poverty, and its attack on a system that, in fact, many agreed was flawed⁴⁹.

Esse talvez seja o aspecto mais progressista de *Grapes*. Esse apelo ao coletivismo garante-lhe o tom de romance proletário. A chamada para a consciência de classe e, mais adiante, para a luta é bastante clara, em especial no personagem Tom Joad, que se posiciona, aos poucos, conscientemente no processo político. Sua apresentação como um homem solitário e sua trajetória em direção a um provável líder de sua classe propõe um chamado do individual para o coletivo como única forma de sobrevivência. O desacordo com a ideologia hegemônica, portanto, também negaria em essência a autonomia da arte, prescrita pela crítica moderna em pleno desenvolvimento no período.

Muito tempo depois, o romance ainda continuou sendo visto duvidosamente por essa crítica. Nicholas Visser explica que, apesar de *Grapes* ser ainda considerada a grande conquista do autor, as tendências da crítica asseguraram a incerteza de seu status assim como havia ocorrido imediatamente após sua publicação, em especial com a Guerra Fria, pois nesse período os estudos literários intensificaram a tendência de afastar textos com implicações políticas e sociais. Segundo Visser, tornou-se urgente descontextualizar a literatura com ideais de esquerda, produzida numa década que era parte da memória viva dos EUA. E ainda, quando não era possível realizar tal descontextualização por conta do forte conteúdo social, os críticos declaravam essas obras indignas de atenção. Em consequência, Steinbeck tinha pouco a oferecer aos

⁴⁸ MARX, Karl. and ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo, HUCITEC, 1987.

⁴⁹ O que era hostil a esta maneira de pensar era o idealismo de Tom Joad, um chamado para a ação tão norte-americano quanto o deles, mas uma iniciativa enraizada no grupo, não individual. “*The Battle Hymn of the Republic*” (O Hino de Batalha da República), que Steinbeck insistiu que fosse impresso por completo nos documentos finais de seu texto, chama para uma marcha coletiva progressista. E o romance de Steinbeck segue a mesma linha. Os californianos atacaram *The Grapes of Wrath* tão cruelmente não só por sua linguagem, mas também por sua visão de pobreza e por seu ataque a um sistema que, de fato, muitos já sabiam falho. SHILLINGLAW, Susan. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p. 196.

pós-estruturalistas, que depreciavam representações das condições materiais e dos processos sociais⁵⁰.

Mais uma vez, em conformidade com o paradoxo exposto por Eagleton, razões políticas e econômicas definem a despolitização da arte, atuam como bússola na orientação de seus valores internos de reconhecimento e de seu lugar na sociedade. Por conta de até a apreciação da arte já se haver tornado mercadoria, os produtos contra-hegemônicos serão relegados ao plano do alternativo e, de acordo com sua relevância, deverão ser combatidos.

Além da aceitação crítica, porém, a recepção popular acaba se tornando mais relevante quando se trata de obras de caráter progressista. E porque muitas vezes não é possível controlar as crises, é natural que o público escolha o tipo de ficção que esteja mais próximo de sua realidade. Nessa recepção, o alcance do público-alvo é essencial para a atuação da obra como instrumento de transformação social. O trabalhador de todas as áreas, diante da crise econômica e das dificuldades por que passa, identifica-se mais com os personagens retratados no romance do que com uma classe social diferente da deles.

Visser menciona que Engels teria sugerido, numa carta à escritora Minna Kautsky, que não seria funcional descrever abertamente suas posições políticas num romance uma vez que a audiência era formada basicamente por burgueses com tempo para a leitura, e não operários propriamente⁵¹. No entanto, a partir desse pressuposto, o próprio Visser questiona por que o burguês, com tantas opções agradáveis, escolheria tais romances e ainda como o romancista radical conseguiria acesso a esse público disponível. E ele mesmo sugere como resposta:

A good part of the answer to these questions lies in the contexts of a work's production and initial reception. In times of social and political crisis, for instance, the readership for politicized literature typically expands, if only for the duration of the crisis. At the same time, the awareness that authors gain of prevailing material and social forces and constraints can prompt them to develop formal strategies designed to win over readers, or at least to allay their suspicion and resistance. The strategies of The Grapes of Wrath derive from Steinbeck's understanding of what audience he was addressing and in what relation to it he wished to stand⁵².

⁵⁰ VISSER, Nicholas. "Audience and closure in 'The Grapes of Wrath'". *Studies in American Fiction* 22.1 (1994). *Academic OneFile*. Fonte: <http://go.galegroup.com.ez42.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA15780136&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w> acesso em 28 de junho de 2013.

⁵¹ VISSER, Nicholas. *Op. cit.*

⁵² Boa parte da resposta a estas perguntas está nos contextos de produção e de recepção inicial de uma obra. Em tempos de crise social e política, por exemplo, o número de leitores de literatura politizada normalmente se expande, ao menos enquanto dura essa crise. Ao mesmo tempo, a consciência que os autores ganham sobre o material predominante, forças sociais e restrições podem levá-los a desenvolver estratégias formais para conquistar leitores, ou pelo menos para aliviar sua desconfiança e resistência. As estratégias de *The Grapes of Wrath* derivam da compreensão de Steinbeck sobre público ao qual ele se dirigia e qual relação ele queria desenvolver com ele. VISSER, Nicholas. *Op. cit.*

Primeiramente, há que se reconhecer que Engels se dirigia a uma escritora específica num período também específico (1885). Portanto, não seria esse conselho necessariamente um axioma a ser considerado em todos os momentos, mesmo que tenha sido essencial naquele caso. Como Visser pontua, os tempos de crise muitas vezes são oportunos para a expansão das ideias mais progressistas e de transformação. A partir da crise, então, Steinbeck encontraria na população descontente uma expansão de leitores. Como foi mencionado a respeito das vendas de *Grapes*: “*People who looked as though they had never read a book in their lives came in to buy it*”. E o sucesso do romance ratifica essa impressão.

Outro fator importante a ser considerado é a própria dinâmica capitalista rumo ao monopólio de grandes cooperações e de elevada concentração de capital. Em consequência, cada vez mais o que se considerava, então, pequena burguesia se dividia em dois grupos, quais sejam, o de decadência econômica e os grupos cada vez menores de ascensão em razão dos quais essa decadência do primeiro ocorria. O abismo econômico e social se aprofunda gradativamente, haja vista os pequenos proprietários de terras retratados em *Grapes*, que perdem suas terras para os bancos no período de crise. Portanto, embora não fosse interessante ao segundo grupo a exposição da lógica da expropriação fundiária gerada pelo desenvolvimento do monopólio das corporações e pela mecanização da atividade agrícola, o primeiro grupo crescia também como público da arte progressista.

Visser acredita também que, mesmo se o autor tivesse esperanças de atingir o público operário, o romance foi construído de forma a revelar aquilo que era até então desconhecido para um público social e culturalmente distante dos personagens retratados. Para alcançar o leitor desejado, portanto, Steinbeck teria utilizado um discurso específico, mas para Visser isso ainda não seria suficiente para comovê-lo:

*An anthropological mode of discourse can create and even sustain interest in unknown social groups, but Steinbeck required more than interest. For his project to succeed he needed active sympathy: he needed his readers to wish so wholeheartedly for the amelioration of the conditions suffered by the migrants that public opinion would be swayed in their favor. One way of accomplishing that end was to neutralize the terms of contempt with which dominant groups label those they dominate*⁵³.

⁵³ Um tipo de discurso antropológico pode criar e até manter o interesse em grupos sociais desconhecidos, mas Steinbeck queria mais do que interesse. Para o sucesso de seu projeto, ele precisava de uma compaixão ativa: ele precisava que seus leitores desejassem tão intensamente a melhoria das condições sofridas pelos migrantes que a opinião pública fosse seduzida a seu favor. Uma maneira de realizar esse fim era neutralizar os termos desprezados com que os grupos dominantes rotulavam os dominados. VISSER, Nicholas. *Op. cit.*

Os termos que Steinbeck teria trazido para uma reflexão mais humana e menos estigmatizada, como “Okies” e “reds”, são trabalhados no romance com o claro objetivo de derrubar o preconceito em sua direção. Esse cuidado do autor é bastante incisivo e pode ter gerado reflexões importantes a respeito de ambos os termos. Embora Visser o mencione como uma estratégia de comoção, esse tipo de neutralização é um exemplo claro do compromisso do autor com a esfera cognitiva, pois traz um conteúdo explicativo por meio da reflexão acerca de termos já estigmatizados na sociedade.

Outra estratégia que Visser acredita que Steinbeck tenha usado para chegar a seu sucesso de público foi a manutenção do alcance popular e do radicalismo. Para ele, o mais importante para o romance seria ao mesmo tempo atingir um amplo público e permanecer politicamente radical. Ele exemplifica:

*Victor Serge's Birth of Our Power, a major radical novel of the 1930s, is remarkable among other things for the way it succeeded in keeping its leftist politics intact, but it did so perhaps at the cost of remaining all but unknown for many years. From its original publication to today it has probably not sold as many copies as The Grapes of Wrath sells in an average year*⁵⁴.

A conclusão a que Visser chega nesse caso é a de que o conselho de Engels a Minna Kautsky sobre evitar abertamente a “escrita tendenciosa” a fim de alcançar os “círculos burgueses” poderia ter subestimado as técnicas dos romancistas para realizar essa tarefa, pois para atingir o público seria possível unificar a política e a forma do romance⁵⁵. No caso de *Grapes*, no entanto, além de o conselho não se aplicar simplesmente porque se tratava de outra realidade política e social, a atenção do público está intimamente ligada não só a seu caráter ético de denúncia, mas também a seu caráter cognitivo e estético. Ou seja, quando Steinbeck traz a desmitificação dos termos *Okie* e *Red*, como Visser pontuou, ele o faz de forma elucidativa, pressupondo que seu leitor já tenha lido e ouvido a respeito dos termos (assim como de todos aqueles que desmitifica) e procura inseri-los num contexto de fácil entendimento. Esse trabalho não parece trivial por ser necessário atentar sempre para a argumentação em lugar da simples manipulação. Ele insere os argumentos nos diálogos da narrativa e dos intercapítulos. No momento em que Tom entende que sua família é o que chamam

⁵⁴ *Birth of Our Power*, de Victor Serge, é um grande romance radical da década de 1930, notável, entre outras coisas, pela forma como ele conseguiu manter sua política de esquerda intacta, mas o fez talvez às custas de se manter desconhecido por muitos anos. Desde a sua publicação original até hoje provavelmente não vendeu tantas cópias como *The Grapes of Wrath* vende em média num ano. VISSER, Nicholas. *Op. cit.*

⁵⁵ VISSER, Nicholas. *Op. cit.*

de *Okies* e o estigma que isso lhes confere, o leitor também passa por essa percepção e vive a angústia de estar na situação dos Joads.

Esse tipo de “educação” argumentativa é bastante delicado, pois pressupõe também a capacidade de empatia de seu público, tenta capturá-la e, ao mesmo tempo, sugere conclusões sem a prescrição comum de manuais educativos. Em 1938, ano anterior à publicação, Steinbeck diria: “*My whole work drive has been aimed at making people understand each other...*”⁵⁶. E mais tarde, em 1955, ele comentaria sua já consagrada obra como “*It’s just a book, interesting I hope, instructive in the same way the writing instructed me*”⁵⁷. Assim, as ideias relacionadas a um tipo de educação pela verdade do outro já eram consideradas pelo autor antes da publicação. E, adiante, elas se mostraram modestas e o colocaram em equidade intelectual com seu público, assim como faz o personagem de Casy na narrativa do romance em relação ao povo.

Além disso, a utilização de alegorias e de linguagem lírica são características de *Grapes*. Este cuidado é bastante perceptível quando se compara a linguagem dos textos jornalísticos do próprio Steinbeck com aquela de seu romance. A apresentação das paisagens nos intercapítulos de abertura e de encerramento do romance são exemplos especiais desse uso.

Talvez as técnicas a que Visser se refere não sejam somente voltadas à compreensão do público como uma encomenda que se fizesse a um cliente especial. Em geral, as estratégias de um romancista estão intimamente ligadas às reações que ele procura atingir no público, mas no caso de *Grapes*, elas podem somar um conjunto maduro de relatos da testemunha que se sentiu compelida a escrever o romance popular para poder retratar o contexto tanto por uma análise política quanto as sensações relacionadas ao estético-libidinal exposto por Eagleton. Nesse aspecto, Demott parece crer que a estética tenha sido privilegiada pelo autor: “*His subject was incendiary and as contemporaneous as the day’s newspaper headlines, but his compact with the fiction-making process took precedence over sociological or political demands. He was writing a novel, not a journalistic tract*”⁵⁸.

⁵⁶ “Todo meu trabalho tem sido direcionado a fazer com que as pessoas entendam umas às outras”. DEMOTT, Robert. *Introduction In: STEINBECK, John.Op.cit.p.ix.*

⁵⁷ “É só um livro, interessante espero, instrutivo como a escrita me instruiu”. DEMOTT, Robert. *Introduction In: STEINBECK, John.Op.cit.p.xlix.*

⁵⁸ Seu tema era incendiário e tão contemporâneo quanto as manchetes dos jornais, mas o seu pacto com o processo de ficção tomou precedência sobre exigências sociológicas ou políticas. Ele estava escrevendo um romance, não um tratado jornalístico. DEMOTT, Robert. *John Steinbeck. The Working Days: The journals of the Grapes of Wrath (1938-1941)*, Ohio University Press, 1989. p.10

Essa diferença fica clara na comparação de sua escrita nos romances com seus textos jornalísticos. No entanto, o próprio Steinbeck se preocupava com a denúncia da forma como a vida vinha sendo vivida pelos *Okies*. Ele esperava uma reação com a leitura do romance, mesmo que ela variasse dentro do grande público. Segundo ele mesmo, esperava que o leitor participasse ativamente de suas aventuras e que não ficasse satisfeito com essa vivência por conta da realidade ruim e trágica retratada:

I've done my damnest to rip a reader's nerves to rags, I don't want him satisfied....I tried to write this book the way lives are being lived not the way books are written...Throughout I've tried to make the reader participate in the actuality, what he takes from it will be scaled entirely on his own depth or hollowness⁵⁹.

A escolha pela forma do romance, as figuras criadas e a linguagem utilizada em sua produção representariam, por sua vez, a preocupação do autor com a esfera estética. Sem essa atenção, as reações seriam outras, mais próximas àquelas que seus textos jornalísticos já o faziam. Seu conhecimento em relação aos romances lhe diziam que esse gênero seria mais duradouro e, muitas vezes, mais abrangente do que os artigos, potencializando suas contribuições para o mundo real e gerando a reação que ele gostaria de gerar a partir de sua leitura.

Apesar de todas essas contribuições, o romance não deixa de carregar uma série de contradições em relação à própria ideologia. Steinbeck deixa transparecer, nalguns momentos, um orgulho apaixonado pelo povo americano (mesmo que este seja também retratado em sua crueldade) em detrimento de outros povos. Também é possível observar contradições e limites em relação ao retrato e ao papel da mulher, além de resquícios conservadores em sua visão política. Algumas dessas contradições também são apontadas por Visser, como a ideia de uma reforma agrária liberal que não unifica de fato a sociedade para um sistema de bem-estar geral nos moldes revolucionários ou essa posição complacente e algumas vezes de cumplicidade do autor em relação às injustiças contra o gênero feminino ou os não-americanos⁶⁰.

Além disso, vários leitores possivelmente se questionaram sobre a relação do romance com a figura do Estado. Embora este seja mencionado, em especial nos capítulos relacionados aos acampamentos governamentais, que refletiam projetos políticos estaduais e federais, ou nos momentos em que os personagens mencionam

⁵⁹ “Eu fiz o maior esforço pra rasgar os nervos de um leitor em trapos, eu não o quero satisfeito Tentei escrever este livro do jeito que vidas estão sendo vividas e não do jeito que os livros são escritos ... Tenho tentado fazer o leitor participar da realidade, o que ele tirará dele será medido inteiramente por sua própria profundidade ou superficialidade”. DEMOTT, Robert. *Introduction* In: STEINBECK, John. *Op.cit.*p.xviii.

⁶⁰ VISSER, Nicholas. *Op. cit.*

um subsídio destinado às famílias famintas de migrantes (que deveriam estar na Califórnia há mais de um ano para receber o benefício), não fica clara a visão do autor em relação ao real papel do Estado como possível interventor. Todas as denúncias parecem estar prioritariamente direcionadas aos fazendeiros, às corporações, aos bancos ou ao ser humano em geral em sua necessidade de lucro e acúmulo de propriedades.

O sistema governamental é apresentado por meio das figuras da penitenciária (e a precariedade de tal sistema é sugerida pela soltura do protagonista) e do acampamento de Weedpatch. Exceto por essas figuras, ele parece, de fato, alheio a toda a catástrofe. Num dos artigos que deram origem aos intercapítulos do romance, “Fome sob as Laranjeiras”, Steinbeck aponta para a necessidade urgente de auxílio e explica que, embora o governo federal tentasse auxiliar diretamente, a burocracia não lhe permitia⁶¹. Além disso, num dos intercapítulos o narrador menciona que a política de subsídios diante da fome exige que uma família tenha um ano de vivência no estado para conseguir o auxílio, o que aponta novamente para a fraqueza dessa intervenção, uma vez que um ano é tempo mais do que suficiente para matar vários homens de fome. E, mesmo apontando para isso, não há uma crítica severa a essa complacência burocrática em relação à urgência da situação.

Visser aponta para esse problema de forma bem pontual, acentuando o fato de que, no romance, o estado aparece acima de todo o sofrimento dos migrantes, direcionando as injustiças sobre as corporações e os indivíduos avarentos. Mais do que isso, Visser observa que, dessa forma, o Estado é visto como uma antítese positiva do capitalismo e de todas as relações sociais produzidas por este⁶².

De fato, tanto os acampamentos quanto a penitenciária são retratados de forma muito neutra pelo narrador, que não questiona realmente qual seria o papel ideal de interferência desse Estado. E Visser vai além em sua análise:

This view of the state is entirely consistent with, and might even be entailed in, the way Steinbeck defined his project. Only a neutral state, available for the role of impartial social arbiter, or a benevolent state, eager to remedy social ills once they are identified (Steinbeck hovers between the two views), can be envisaged as open to the influence of an awakened public opinion. Conceiving the state in these terms, however, thoroughly mystifies the deeply complicit relation between the state and capital, which in turn means that the narrative can provide no coherent account for the oppression and exploitation depicted. At no point does Steinbeck raise the obvious question: if the federal government is as well disposed towards the migrants as the government camps would suggest, why has it not already intervened to end

⁶¹ BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *John Steinbeck – A América e os americanos: ensaios selecionados*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record. 2004.p.92.

⁶² VISSER, Nicholas. *Op.cit.*

*oppression and relieve the migrants of their suffering? Such a government would not require a novel designed to outrage public opinion to be written before it responded. Paradoxically, then, the very act of writing The Grapes of Wrath refutes the analysis of American society on which the novel is based*⁶³.

Aqui, o crítico parece ter atentado para uma contradição notável do romance. Em vários momentos, uma leitura progressista pode questionar o papel interventor do Estado, muito tímido na narrativa e nos intercapítulos. Algumas questões, portanto, não estão resolvidas no romance, e o próprio ponto de vista do autor não parece estar completo em relação ao sistema, exceto no sentido de perceber que algo está absurdamente errado em diversos aspectos. Por um lado, compreende-se que o romance seria um local aberto para qualquer crítica, inclusive aquela que questionasse esse papel tão limitado do Estado em fornecer acampamentos dentro dos quais os trabalhadores pudessem viver enquanto eram extremamente explorados pelos grandes fazendeiros. Por outro, compreende-se também que o autor, por mais adepto que fosse de um sistema mais justo, não parece sugerir um Estado interventor como solução, e sim uma conscientização geral sobre as relações humanas, apelando para uma generosidade ou até mesmo para uma revolta contra a exploração. Dessa forma, parece desconsiderar a cumplicidade do Estado com o capital, sem analisar sua parcela real de culpa na organização geral do país.

As contradições aparecem, entre outros fatores, porque o apelo de *Grapes*, embora envolva alguns detalhes claramente políticos, é muito mais voltado ao apelo moral do homem. O chamado para a luta, pelo hino, pelo discurso todo do romance, é um chamado moral contra a iniquidade e a injustiça. E apesar de todas essas discrepâncias, um olhar mais ampliado e uma compreensão maior de seu avanço progressista em relação à cultura extremamente conservadora em que foi inserido podem reconhecer o grande salto que o romance incentivou em relação à proposta de união da classe trabalhadora, mesmo não sendo uma proposta política organizada e com bases teóricas sólidas. Podemos também observar, na denúncia do romance, uma compaixão pela humanidade que supera tais insuficiências de seu discurso. Em

⁶³ Este ponto de vista do Estado é inteiramente consistente com, e pode até mesmo ser inerente à forma como Steinbeck definiu seu projeto. Apenas um estado neutro, disponível para o papel de árbitro social, imparcial, ou um estado benevolente, ansioso para remediar os males sociais, uma vez que são identificados (Steinbeck paira entre as duas visões), pode ser considerado aberto à influência de uma opinião pública esclarecida. Conceber o estado nesses termos, no entanto, mistifica completamente a relação cúmplice entre o Estado e o capital, que por sua vez significa que a narrativa pode não fornecer nenhuma explicação coerente para a opressão e a exploração retratadas. Em nenhum momento Steinbeck levanta a questão óbvia: se o governo federal está bem disposto para os migrantes como os acampamentos do governo sugerem, por que ainda não interveio para acabar com a opressão e aliviar os migrantes de seu sofrimento? Tal governo não solicitaria um romance projetado para indignação da opinião pública a ser escrito antes que isso fosse respondido. Paradoxalmente, então, o próprio ato de escrever *The Grapes of Wrath* refuta a análise da sociedade americana em que o romance se baseia. VISSER, Nicholas. *Op.cit.*

especial, o autor fez questão de enfatizar o chamado para a luta coletiva solicitando a publicação adjunta do *Battle Hymn of the Republic*, de onde também retirou o título da obra.

O problema que Steinbeck se propôs a analisar não havia sido resolvido ao final da obra e, por essa razão, o desfecho de *Grapes* é aberto como a ferida exposta da sociedade americana em relação a seus trabalhadores. O desenvolvimento da história dessas famílias ocorreu de uma forma inesperada e tão abominável quanto seu início, pois o problema da mão de obra na Califórnia foi “resolvido” com a rápida absorção do excesso de população por indústrias de defesa após a entrada dos EUA na Segunda Guerra.

Walter Stein conta que a guerra chegou aos vales fluviais da Califórnia no ano anterior a Pearl Harbor, quando a indústria de defesa levou os migrantes Okies para áreas urbanas, onde assumiram postos de trabalho nos estaleiros, iniciando assim seu lento processo de assimilação pelo estado. Ele conta que, ao final de 1940, a imprensa radical percebeu uma queda de interesse nos Joads e não se poderiam renovar as emoções que *Grapes* tinha gerado no ano anterior”⁶⁴. Isso ocorreu antes mesmo que a investigação oficial da migração tivesse sido concluída. Ainda assim, o romance havia garantido que os Okies jamais seriam completamente esquecidos, mesmo depois desse desfecho.

Por todas essas razões, podemos supor que a arte de *Grapes* não se encaixa nos moldes modernos explicados por Eagleton como complementaridade, como uma região marginal do afetivo e não instrumental. Ela não se dissociou nem se especializou em relação às esferas de atividade do cognitivo, ético e político, e não se tornou autônoma por estar integrada ao modo de produção capitalista. Antes, reconheceu-se em seu contexto social e se propôs a discutir esse modo de produção que determina a forma de vida e de morte de muitos indivíduos de acordo com sua classe social.

Por esse compromisso com a verdade e com a moral, *Grapes* questionou axiomas da ideologia corrente, em especial na recusa da apologia à força do indivíduo solitário, capaz de sobreviver em sociedade unicamente por meio de seu esforço, comum nas proposições dos valores dominantes, como explica Shillinglaw. Esse fator contribuiu fortemente para a força de sua intervenção, em especial porque ela chamou a atenção para os problemas que afetavam pessoas reais.

⁶⁴ STEIN, Walter. *California and the Dust Bowl Migration*. Westport, CT: Greenwood Press, 1973.

Com esse diálogo, o romance deu início a uma trajetória por meio da qual seu papel de objeto, de produto de um panorama social e econômico marcado por desigualdades e truculência, transformou-se num papel de sujeito, com atuação nos mais diversos meios. Se fosse comprometido somente com a estética, ele provavelmente agradaria à crítica moderna e renderia muitas leituras sofisticadas por um público estimulado a permanecer em silêncio em relação às demais esferas, mas não atingiria essa comoção popular e muito menos influenciaria a legislação e o ensino de história e literatura nos EUA até os dias atuais. Se ele se mantivesse somente na esfera ética, seu texto poderia ter a forma de um panfleto pouco elaborado e permanecer desconhecido. Caso ignorasse a esfera cognitiva, poderia também se esconder em complexidades extremas e figuras distantes da realidade, promovendo uma dificuldade de compreensão capaz de remetê-la ao esquecimento.

Em detrimento de sua manutenção numa única delas, o compromisso que o autor manteve com todas lhe permitiu um contato direto com seu público, uma recepção calorosa e polêmica, uma participação ativa nos rumos políticos e educacionais da sociedade. Por consequência, a transformação concreta do romance de uma posição de objeto para a posição de sujeito no processo social pode estar diretamente relacionada a seu equilíbrio dentro das três esferas mencionadas por Eagleton.

2. A Narrativa

Em capítulos narrativos entrelaçados por capítulos líricos de pano de fundo⁶⁵, *Grapes* conta a trajetória dos Joads, uma família atingida pela pobreza em sua condição de arrendatários de terras em Oklahoma após a seca do Meio-oeste. Eles partem do norte para o oeste dos EUA em busca de sobrevivência, guiados por um panfleto de propaganda sobre a possibilidade de trabalho assalariado agrícola. Nessa busca, os personagens se chocam com um cenário de miséria e condições de vida degradantes para o trabalhador rural.

No início da narrativa, Tom Joad consegue uma carona no caminho entre o presídio, onde cumpria pena por homicídio, e a entrada da fazenda de seus pais, em Oklahoma. Ele havia adquirido a liberdade condicional após ter cumprido parte da pena, à qual havia sido condenado por homicídio após uma briga de rua.

Antes de chegar à fazenda, no caminho que percorre a pé, encontra o ex-pastor Jim Casy, antigo conhecido dos Joads e das famílias da região. Casy decide acompanhar Tom até a fazenda de seus pais e, ao chegarem lá, deparam-se com uma casa vazia. Encontram então Muley Graves, que lhes explica o que havia acontecido com os Joads e com muitas outras famílias por conta da tomada de suas terras pelos bancos após a seca da região. Ele conta ainda que os Joads se encontravam na casa do tio de Tom, o tio John, naquele momento. Tom e Casy partem então na manhã seguinte à procura de todos. Chegando à fazenda, Tom e Casy encontram a família se preparando para mudar-se para a Califórnia em busca de trabalho. Partem todos então, inclusive Casy, para a longa viagem.

Após semanas de uma jornada extremamente exaustiva, durante a qual os dois mais velhos membros da família acabam por falecer, chegam à Califórnia. Logo que ali chegam, o filho mais velho, Noah, resolve ficar próximo ao rio Colorado, e deixa a família sem se despedir. O marido de Rose of Sharon, Connie, também deixa a família às escondidas, o que transtorna Rose até o final da narrativa. Já sem quatro de seus membros, a família Joad começa a procurar pelo trabalho prometido nos panfletos.

Ao contrário do que haviam sido levados a crer, o trabalho é escasso e esporádico. O elevado número de trabalhadores nas mesmas condições dos Joads,

⁶⁵ Os intercapítulos são assim considerados capítulos de pano de fundo porque abrem o romance a partir do primeiro capítulo e apresentam uma fotografia panorâmica da região atingida pela seca, incorporando personagens anônimos e sua relação com o meio. A partir dessa visão panorâmica, inicia-se, no segundo capítulo, a história dos Joads, sempre intercalada por essas imagens mais amplas.

atraídos pelas aparentes oportunidades de emprego, causa a desvalorização de sua força de trabalho, utilizada somente durante as grandes colheitas. Os resultados desse cenário são o lucro dos grandes fazendeiros e a degradação das condições de vida desses trabalhadores. Sua remuneração os obriga a viver em acampamentos à beira das estradas com toda a família, sob condições de extrema precariedade.

Os Joads enfrentam diversos incidentes nesses acampamentos, quase todos causados por problemas de exploração e manipulação pelos fazendeiros de frutas e legumes, que têm a seu favor, além da própria situação de proprietários das terras, o sistema legal (a polícia e os guardas locais) e a mídia (as notícias locais são apresentadas tendenciosamente em jornais da região). Num dos acampamentos, Jim Casy se rende à prisão para proteger Tom, após um tumulto causado por questionamentos a respeito das contratações irregulares dos trabalhadores. Na ocasião, guardas ameaçam prender trabalhadores que discutiam e, depois da confusão, Casy se entrega como responsável por um disparo para proteger Tom.

Os Joads conhecem também um acampamento governamental próximo a Weedpatch, onde ficam admirados com a estrutura organizacional dos moradores, mas têm de deixar o local por falta de empregos nos arredores, em especial após um mês, quando o alimento da família começa a ficar escasso. Enquanto ficam nesse acampamento, onde não entrava a polícia local, um grupo desconhecido tenta iniciar uma briga durante um baile, o que permitiria à polícia local intervir por haver um tumulto. Neste caso, poderiam entrar e prender vários moradores. Mas a união dos membros do acampamento, inclusive dos Joads, não permite que essa intervenção ocorra.

Após deixarem o local, novamente em busca de sobrevivência, os Joads encontram um rancho onde se recrutavam famílias para o trabalho na lavoura de pêssegos, em situação de exploração excessiva. Ali eles trabalham arduamente e são obrigados a comprar seus alimentos na venda da fazenda a preços abusivos.

Como havia piqueteiros do lado de fora da fazenda, Tom decide verificar, à noite, a razão dos piquetes. Assim, ele descobre movimentos de greve contra a exploração e os baixíssimos salários dos camponeses. Nesse momento, Tom reencontra Casy numa tenda. O antigo pastor então fazia parte de um grupo de homens que lutavam por salários justos. Logo depois desse encontro, eles percebem que estão sendo perseguidos por guardas armados, e iniciam uma fuga. Em pouco tempo, no entanto, são alcançados e um dos homens que os perseguem atinge Casy na cabeça,

com uma picareta, causando assim sua morte. Tom, transtornado, reage tomando a picareta e batendo no homem que havia matado seu amigo. O homem cai e Tom corre de volta para o rancho. Ele precisa, então, esconder-se e, mais adiante, separar-se da família.

Por fim, entre muitos contratemplos e viagens em busca de trabalho e comida, acabam enfrentando ainda, num acampamento de vagões, uma enchente que marca o início do inverno na Califórnia. Durante a enchente, Rose dá à luz um natimorto. Em seguida, ela precisa procurar abrigo seco para se salvar e sai com a mãe, Ma Joad, e as crianças. A narrativa termina numa cabana, onde Rose, Ma Joad e as crianças buscam abrigo da chuva e encontram um senhor desnutrido agonizando. Ali, Rose of Sharon decide alimentar com seu próprio leite o homem desfalecido pela fome.

Observa-se assim uma divisão da narrativa em três partes, sendo a primeira a jornada de Tom, em parte na companhia de Casy, em busca de sua família após a estada na prisão; a segunda, a viagem dos Joads e de Casy até a Califórnia; e a terceira, a luta da família por sobrevivência no Estado da Califórnia, que se lhes apresenta bastante hostil sob diversos aspectos.

A narrativa apresenta uma atenção especial em relação à esfera cognitiva, uma vez que existe uma fidelidade em relação à representação da família de agricultores e ao trajeto que percorrem. Até mesmo a rodovia é descrita de acordo com a realidade. Por essa razão, diversos manuais de leitura do romance (ou até o próprio romance nalgumas edições) vêm acompanhados do mapa da trajetória dos Joads, como a versão editada por Peter Lisca e Kevin Hearle contendo o texto e a crítica. Também a linguagem da narrativa, embora seja um aspecto muito criticado por sua crueza, busca a fidelidade pela linguagem das pessoas retratadas e Steinbeck fez questão de manter diversas passagens, apesar das solicitações de cortes e censura das editoras. Os guias para professores de história e literatura hoje são editados com atenção especial ao caráter realista da obra⁶⁶.

Por outro lado, o apelo emocional da narrativa em relação a seu leitor, a capacidade que tem de suscitar sua empatia vem, muitas vezes, de sua ligação com a esfera estética. A criação de alegorias, os caminhos indiretos de representatividade da realidade, a criação de personagens que remetem a mitos, o uso de cores, figuras, imagens etc. são fortes aliados da narrativa nesse aspecto. Como será observado

⁶⁶ Como ocorre em *A Teacher's Guide to the Penguin Edition of John Steinbeck's The Grapes of Wrath*, por Dr. Donald R. Gallo, da Central Connecticut State University. Fonte: <http://www.penguin.com/static/pdf/teachersguides/grapeswrath.pdf> acesso em 10 de junho de 2014.

adiante, a criação de um protagonista promissor para a luta de classes é feita por meio da manipulação de alegorias e mitos. E por seu inegável compromisso com a esfera ética, diante da realidade aterrorizante que a obra se propôs a denunciar, a criação dessas alegorias não parece ter sido um trabalho trivial, em especial porque em nenhum momento elas sobressaem como forma de atenuar ou camuflar o realismo do texto.

Ademais, a comoção que a narrativa provoca em seus leitores é construída também pela capacidade que ela tem de aproximar deles os membros da família Joad e a vivência de suas agonias. Como sugeriu Visser, uma das formas de conseguir essa comoção foi a neutralização de termos estigmatizados que denominavam os migrantes ou os grevistas (*Okies* e *Reds*). Steinbeck o faz na narrativa a partir da proximidade com que o leitor já se encontra com os Joads. E como estes são aos poucos transformados rumo à consciência de classe, o leitor acompanha essa transformação sensibilizado. Todas essas estratégias contribuem fortemente para o sucesso da obra e também para sua habilidade de influenciar a sociedade na qual foi inserida.

2.1. Personagens

Para chegar a essa sensibilização, os personagens de *Grapes* são construídos, em geral, de forma bastante representativa em relação aos agricultores. Sua construção tem base numa representação de tipos sociais muito próxima ao conceito de “tipo” desenvolvido por Georg Lukács, em especial no personagem principal, Tom Joad.

De acordo com Howart Levant, Steinbeck lida com o problema artístico de apresentar o universal e o épico criando uma imagem particular individual da experiência épica dos despossados. O resultado seria uma combinação de estruturas, na qual o eixo dramático segue a história particular da família e o eixo panorâmico contempla a natureza representativa da história dos Joads⁶⁷. O que Levant considera uma combinação de estruturas não exclui a possibilidade de essas estruturas dialogarem entre si e conterem traços em comum. Ao contrário, o crítico sugere uma combinação orgânica dessas estruturas, de forma que a dialogia entre elas seja significativa também para a compreensão da obra toda.

Nesse ponto, embora Levant não mencione os intercapítulos, podemos supor que os tais funcionem como instrumentos essenciais que expõem a natureza

⁶⁷ LEVANT, Howard. *The Novels of John Steinbeck – A Critical Study*. Missouri: University of Missouri Press. 1974. p. 98.

representativa mencionada por ele como uma parte contemplada pelo eixo panorâmico, uma vez que oferecem um pano de fundo à trajetória dos Joads.

Ainda, em relação à representação dos personagens, Levant atenta para um detalhe importante da narrativa, o qual, segundo ele, evitaria uma tipificação artificial. Em sua visão, Steinbeck procura assegurar que as extensões do detalhe particular mostrem uma organicidade genuína por meio da transformação dos personagens. Mais especificamente, ele afirma que Steinbeck postula um tema conceitual para organizar estrutura e materiais, de forma a transformar a família Joad, de uma unidade autossuficiente, em parte consciente de um grupo⁶⁸. Dessa forma, o autor promoveria uma ampliação dos tipos representados por meio de seus processos dinâmicos de transformação.

E ainda, segundo o crítico, Steinbeck teria arriscado a resistência dos materiais e da qualidade orgânica de sua estrutura, definindo diferenças entre o que chama de “*group*” e de “*groupman*”: este segundo conceito seria o de uma fera criada por emoção, dificilmente controlável, imprevisível e irresponsável, um monstro carente de dimensão moral, que produziria bem ou mal indiscriminadamente; enquanto o primeiro, o “*group*”, seria bastante diferente, um conjunto racional e estável, relativamente calmo de pessoas que pensam de forma parecida e que mantêm o seu senso individual e tradicional de certo e errado como um fato natural. Tal distinção seria essencial em relação à capacidade de liderança⁶⁹.

Embora sua leitura esteja moldada numa visão estética proveniente dos ideais da sociedade fragmentada pela separação das esferas, Levant parece observar a transformação dos Joads de uma unidade voltada a si mesma para uma parte de algo maior, como uma estratégia-chave para a dimensão dessa totalidade que, por sua vez, ele entende como um grupo consciente, civilizado, em oposição a um agrupamento desenfreado movido pela animalidade. O grupo que Levant descreve aqui se assemelha ao grupo de homens civilmente desenvolvidos, ou seja, um todo maior que suas partes, racional e estável.

Entretanto, o entendimento desse grupo como relativamente calmo pode ir de encontro aos discursos de Casy e do narrador, os quais sempre mencionam a ira como um fator determinante para a transformação social, a qual se apresenta como uma necessidade mais urgente a cada capítulo. O que Levant não parece observar é a

⁶⁸ LEVANT, Howard. *Op.cit.* p. 98.

⁶⁹ LEVANT, Howard. *Op. cit.* p. 98-99.

dialogia entre esses dois tipos de grupo como um fator essencial para o desenvolvimento de um terceiro grupo que funcionasse como síntese, qual seja, um grupo com a força do primeiro e racionalidade do segundo. O uso que Steinbeck faz da transformação humana, originada da animalidade pura, parece correr em direção a uma condensação sintética dessa animalidade com o homem civilizado, por meio da qual este se entenderia gradativamente como ser social. Este, por sua vez, não se forma em oposição à sua animalidade natural, pois ela lhe garantiria forças para a luta numa sociedade injusta.

Um grupo humano em constante desenvolvimento, portanto, agregaria padrões sociais ao animal com uma capacidade grandiosa de se entender como ser social. A partir dessa autocompreensão como parte de um grupo, ele poderia desenvolver-se individualmente, sempre em direção ao bem comum por conta do qual todos os homens pudessem conviver. O desenvolvimento dos personagens sempre estaria voltado ao grupo, no sentido de que, se o homem progride, ele necessariamente se reconhece como parte de uma totalidade maior, o que vai ao encontro das considerações de Shillinglaw em relação à crença na capacidade humana coletiva em oposição à força individual.

Exatamente por essa direção da narrativa para um padrão de grupo social, *Grapes* introduz os personagens de forma bastante relativa ao papel que exercem na sociedade, conforme se pode observar na apresentação e na descrição da maior parte deles. A própria saga da família também contribui para sua constante colocação social na classe trabalhadora, particularmente prejudicada no recorte histórico do romance.

Joseph Fontenrose comenta que as pessoas “coletivas”, em *Grapes*, assumem papel importante porque o enredo é expresso em termos de grupos. Elas seriam então personagens importantes no romance, uma vez que o enredo é movimentado em grupos. O romance, segundo Fontenrose, poderia ser lido como uma história de conflitos e interações entre muitos organismos:

It can be read as a story of conflicts and interactions among several group organisms: the Joad family (representative of all Okie families), the Shawnee Land and Cattle Company (representative of all Oklahoma land companies), the California Farmers Association (the organization of big California agricultural corporations, controlled by the Bank of the West), and workers' union, still immature as the story ends. The Joad family is a democratic, cooperative organism; it is a cohesive group, and yet no member loses his individual character in the group⁷⁰.

⁷⁰ Ele pode ser lido como uma história de conflitos e interações entre vários organismos agrupados: a família Joad (representante de todas as famílias *Okie*), a *Shawnee Land and Cattle Company* (representante de todas as empresas da terra Oklahoma), a

Para Fontenrose, então, os conflitos e interações entre os organismos representativos de vários grupos são o cerne do enredo de *Grapes*, e nenhum membro perderia sua individualidade por essa representação. As pessoas “coletivas”, ou os grupos representantes de subdivisões sociais, seriam também, assim como cada personagem, importantes por suas interações com seus pares. A Shawnee mencionada por Fontenrose, por exemplo, representaria todas as companhias de terras assim como Tom representaria todo jovem camponês marcado pelas condições de vida de sua classe social.

Os personagens, portanto, individualmente ou por subgrupos, além de introduzir os próprios aspectos que lhes seriam únicos, também representariam figuras cujas diversas características indicam marcas de sua condição social e de todo seu grupo. Mais importantes do que essa dupla representação, ainda ao encontro das observações de Fontenrose, seriam os conflitos e interações entre esses complexos tipos representativos.

Essa visão de Fontenrose em direção aos organismos é importante, em especial, para que se observe toda a classe também como um organismo único. Ele menciona os Joads como representantes das famílias de Oklahoma, mas a chamada do romance para a coletividade parece introduzir os Joads como exemplos de membros de um grupo bem maior do que as famílias. Na dissolução da família tradicional para uma família maior, bastante significativa no romance, os Joads representam gradativamente os membros da classe trabalhadora, que precisam inclusive se reconhecer como tal a partir do abandono de valores tradicionais que os agrupam separadamente.

Outro detalhe mencionado mais adiante por Fontenrose é o fato de que a construção desses personagens, assim como a construção desses subgrupos, passaria nalguns momentos da narrativa pela representação de figuras míticas. Os grupos, assim como os personagens individuais, assumiriam papéis míticos derivados da subestrutura bíblica do romance: “*Thus, as a participant in the action, the group organism, like the individual characters, takes on a mythical role, derived from the Biblical substructure of the novel*”⁷¹.

California Farmers Association (a organização das grandes corporações agrícolas da Califórnia, controlada pelo *Bank of the West*) e sindicatos dos trabalhadores, ainda imaturos quando a história termina. A família Joad é um organismo democrático, cooperativo, um grupo coeso, mas nenhum membro perde seu caráter individual no grupo. FONTENROSE, Joseph. *John Steinbeck; an introduction and interpretation*. New York: Holt, Rinehart and Winston. 1963. p.71.

⁷¹ Assim, como participante da ação, o organismo de grupo, como os personagens individuais, assume um papel mítico, derivado da subestrutura bíblica do romance. FONTENROSE, Joseph. *Op. cit.* p.72.

A narrativa traz, conforme será observado na leitura de personagens específicos, exatamente uma apropriação dessas estruturas míticas para efeitos de inversão bíblica e de questionamento de padrões ideológicos hegemônicos. Um dos resultados dessas apropriações seria talvez uma ênfase dos resquícios épicos em diálogo com a história de seu tempo, multiplicando a significação desses personagens ou desses subgrupos. Dessa forma, as interações entre eles passariam também pela utilização dos mitos em sua construção de sentido, tornando-se mais complexas. Os personagens construídos por meio dessas inversões refutariam, portanto, a ideia de personagens típicos no sentido reducionista do termo, como fantoches representando coletividades estereotipadas.

Georg Lukács explica essa relação dinâmica entre os tipos como a base da composição, e a hierarquia dos tipos construídos estaria relacionada à autenticidade da obra de arte. Após considerações sobre a criação de figuras típicas, ele afirma:

Por isso, em toda autêntica obra de arte, surge uma hierarquia de tipos que se integram reciprocamente – por semelhança relativa, por oposição absoluta ou relativa –, cuja dinâmica relação recíproca constitui a base da composição. Este conjunto de tipos se dispõe em ordem hierárquica, também ela de função compositiva, cujas posições são estabelecidas não na base do valor social de cada tipo, mas na base do lugar concreto que cabe a cada membro em vista do problema que se deve representar, isto é, com a finalidade de representar sensivelmente uma etapa de desenvolvimento da humanidade⁷².

Assim, os personagens de *Grapes*, apropriando-se de um papel mítico, constroem-se como tipos representativos cujas posições se estabelecem por seu lugar concreto diante do tema representado como o problema daquela etapa específica de desenvolvimento (a condição humana dos trabalhadores naquele cenário histórico da Grande Depressão). A hierarquia dos tipos mencionada, portanto, apresentaria Tom, Casy e os demais personagens em razão também do lugar que ocupam concretamente na sociedade, em especial de suas funções e interações, pois o próprio papel social desses personagens estaria vinculado a elas.

Nesse caso específico, Tom se destaca por ser, além de um representante de sua classe, um personagem com desenvolvimento pessoal e político estratégico em relação ao comprometimento do autor com a denúncia dessas desigualdades sociais e, mais especificamente, com a chamada para a luta coletiva. O recorte da narrativa lhe garante o papel principal nessa hierarquia exatamente por ele constituir a promessa da

⁷² LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Colinho. Rio de Janeiro: Civilização, 1970. p. 264-265.

coletividade. Casy, por sua vez, exerce papel fundamental na criação da consciência de classe desse protagonista.

É importante tomar em conta as observações de Lukács a respeito dessa tipificação especialmente para que sejam observadas com cuidado algumas críticas que, por analisarem essa representatividade dos tipos, procuram indicar um caráter impessoal de obras comprometidas com as questões materiais, as quais usam papéis sociais para expressar histórias ficcionais comprometidas com o contexto real.

Essa ênfase numa leitura voltada ao impessoal pode ser observada na crítica de Claude-Edmond Magny, cujo próprio título se refere ao romance impessoal, qual seja, *Steinbeck and the Limits of the Impersonal Novel*. Nesse texto de Magny, algumas obras de Steinbeck são vistas como referências de uma impessoalidade em direção à qual *Grapes* teria sido mais marcado por não possuir, segundo Magny, um herói:

*In The Grapes of Wrath the evolution toward impersonalism is even more marked: the book does not have a “sympathetic character” (or at least one who is eminently that, in the academic sense of the term), a “hero”, or even someone who moves the action forward [...]. The only ones who are a bit more individualized or particularized than any of the rest are obscure supernumeraries, chosen arbitrarily by the novelist, who could be replaced by others with quite different particularities without any great damage to the book as a whole. They are simple pawns on a chessboard, involved in a tragedy that vastly overshadows them that they have not created, that they cannot surmount*⁷³.

Assim, Magny entende *Grapes* como um romance com caráter impessoal, considerando seus personagens intercambiáveis, sem particularidades individuais que os tornassem únicos, singulares. No entanto, assim como Lukács explica anteriormente sobre a tipificação no sentido mais completo do termo, existe em *Grapes* uma “hierarquia de tipos que se integram reciprocamente” e “cuja dinâmica relação recíproca constitui a base da composição”. A base da composição se constrói por meio dessas relações entre os personagens, os quais, por sua vez, representam ao mesmo tempo alegorias míticas, tipos sociais e indivíduos particulares em constante transformação. Tom não é, de fato, um personagem solidário, carismático. Ele representa o trabalhador rural, rústico, agressivo, sem grandes habilidades heroicas. No decorrer da narrativa ele passa pela transformação dos próprios mitos que sugere (Jesus, São Paulo, Moisés) e assume um papel mais importante na sua história

⁷³ Em *The Grapes of Wrath* a evolução para o impersonalismo é ainda mais acentuada: o livro não tem um “personagem solidário” (ou pelo menos um que o seja eminentemente, no sentido acadêmico do termo), um “herói”, ou mesmo alguém que mova a ação para a frente [...]. Os únicos um pouco mais individualizados ou particularizados do que os demais são figurantes obscuros, escolhidos arbitrariamente pelo romancista, que poderiam ser substituídos por outros com particularidades muito diferentes, sem qualquer grande prejuízo para o livro como um todo. São simples peões num tabuleiro de xadrez, envolvidos numa tragédia que muito os ofusca, e que eles não criaram e não podem superar. MAGNY, Claude-Edmonde. *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*. New York: Ungar, 1972. p.167.

exatamente a partir dessas desmitificações do herói tradicional. Considera-se aqui o conceito de herói como um sujeito social, como uma possível consciência revolucionária do proletariado.

Assim sendo, o herói de *Grapes* não é individualizado exatamente porque essa obra não se compromete em princípio com uma leitura individual e ideal do personagem humano. Antes, ela o entende como um ser necessariamente social. A história individual de cada personagem é transformada e contada exatamente a partir de suas relações com os outros personagens, ou com os grupos representativos mencionados por Fontenrose e Levant. O herói de *Grapes* se constrói a partir de uma fusão de diversas características agrupadas durante o processo de conscientização social e, ainda assim, não se pretende perfeito, pois busca no homem comum o que ele pode ser e fazer de fato dentro de uma organização social desigual e injusta. O heroísmo de *Grapes* se adquire somente a partir do entendimento da força da coletividade. Por essas razões, Magny jamais encontraria o personagem carismático presente nos contos de fadas, que mova as ações do romance individualmente.

Quanto a não participarem ativamente da própria tragédia, de fato, as condições estabelecidas pela organização social e econômica são os grandes ventos que impulsionam compulsoriamente a família Joad, assim como ocorre com as famílias reais expulsas de suas casas pelos bancos e corporações. Essa representação confirma o compromisso do autor com a representação da realidade na esfera cognitiva.

Entretanto, dentro dessas circunstâncias hostis, o livro caminha exatamente para o processo de conscientização que permitirá a Tom decidir posicionar-se na luta contra as injustiças cometidas sob essa organização que lhe foi imposta e assumir finalmente o papel de sujeito de sua própria história. Os personagens podem ser vistos como peões num tabuleiro de xadrez somente enquanto não se conscientizam socialmente, e é essa transformação que os torna únicos e não intercálaveis, pois cada personagem tem seu próprio ritmo nesse processo e muitos nem chegam ao final deste quando termina a narrativa. A ênfase da narração pretende apresentar como protagonista aquele cujo processo de transformação é acompanhado inteiramente e, em consequência, sai em busca da luta coletiva.

Mais uma vez, em consonância com a leitura assertiva de Shillinglaw, trata-se do compromisso da obra com um tipo de personagem que não pretende transformar todo seu contexto social sozinho, individualmente. A percepção dessa impotência

individual, que só se resolve quando utilizada a força do grupo social, é a grande vitória dos “heróis” de *Grapes*, não heroicos no sentido tradicional do termo. Magny sente falta de personagens mais potentes em relação a seu próprio destino e sua própria tragédia exatamente porque, na concepção hegemônica de arte, esses heróis são comuns para fortalecer o comprometimento com a esfera estética. Um herói perfeito e criador de seu próprio sucesso comumente se constrói a despeito da percepção dos limites individuais e do compromisso com a esfera cognitiva.

A representação, em *Grapes*, portanto, em detrimento da busca pela personalidade, assume a característica de dar voz a essa etapa do desenvolvimento humano que ocorreu após o *Dust Bowl* e durante a Grande Depressão nos EUA. Mais ainda, a história de seus personagens é, entre outros detalhes, a história de indivíduos que passam a entender a necessidade de assumir um papel ativo em sua própria história, mas sempre contando com a união do grupo social como arma imprescindível para atingir qualquer feito de sucesso.

Essa desvalorização da tipicidade social e de outras características das obras comprometidas com a realidade social e com a reflexão a respeito de questões morais e éticas do ser humano tem estado presente na recepção crítica com frequência. Alguns detalhes importantes a respeito das obras podem ser obscurecidos diante dessas visões de arte como área autônoma, separada das demais áreas humanas.

A respeito desse papel da arte, em especial dos romances, e mencionando exatamente o sucesso de *Grapes*, Frederic Carpenter afirma que “*Novels that have become classics do more than tell a story and describe characters; they offer insight into men’s motives and point to the spring of action. Together with the moving picture, they offer the criticism of life*”⁷⁴.

Em suma, em detrimento de se comprometer com a crítica voltada à autonomia estética, a narrativa de *Grapes* se compromete com uma crítica da vida social de seu tempo. Esse vínculo ocorre, por sua vez, a partir de personagens representativos, tipos sociais complexos que enfrentam um processo de transformação social cuja imagem oferece, assim, uma crítica da vida, uma análise da realidade. Essa criação de personagens, em *Grapes*, tem início com a apresentação de Tom, que introduz no romance a posição concreta do personagem típico no processo de produção social.

⁷⁴ Romances que se tornaram clássicos fazem mais do que contar uma história e descrever personagens, eles oferecem uma visão sobre as motivações dos homens e apontam para o início da ação. Junto com a imagem em movimento, eles oferecem a crítica da vida. CARPENTER, Frederic I. In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. *Op.cit.* p. 562-563.

2.1.1. Tom e Casy: a formação do herói desmitificado

Após uma apresentação poética sobre a condição humana numa zona rural envolvida pelas tempestades de areia no primeiro capítulo, a história dos Joads especificamente aparece no segundo capítulo, com o advento de Tom Joad. Sob liberdade condicional, ele surge na trama assim que deixa McAlester, uma penitenciária no estado de Oklahoma para onde teria sido enviado por sentença de homicídio, e parte em busca da fazenda de seus pais por meio de uma carona de caminhão e, mais adiante, por um caminho que percorre a pé.

Na apresentação de Tom, algumas de suas características são uma fisionomia forte, um aspecto levemente hostil e um temperamento um tanto agressivo. Tom vem a ser o personagem cujo desenvolvimento se mostra mais incisivo na trama, uma vez que é exatamente sua vitalidade que lhe garante o alento suficiente para assumir, ao final do romance, um papel de combatente pelos direitos dos trabalhadores e vestir definitivamente a fantasia do herói desmitificado de Steinbeck. Sua primeira descrição física é a de um homem forte, de um trabalhador robusto, e indica detalhes sobre sua vida pregressa:

He was not over thirty. His eyes were very dark brown and there was a hint of brown pigment in his eyeballs. His cheek bones were high and wide, and strong deep lines cut down his cheeks, in curves beside his mouth. His upper lip was long, and since his teeth protruded, the lips stretched to cover them, for this man kept his lips closed. His hands were hard, with broad fingers and nails as thick and ridged as little clam shells. The space between thumb and forefinger and the hams of his hands were shiny with callus⁷⁵.

Com menos de trinta anos, Tom já era forte e marcado pelo tempo. As linhas fundas de seu rosto mostram uma vida sob o sol, na mímica do homem do campo e, nesse caso, do homem do campo que passara alguns anos numa cadeia, onde a vida não tinha sido menos simples e rude. Os lábios sempre cerrados que cobriam os dentes salientes também parecem tender a fechar-se, nesse início da narrativa, aos outros, às relações pessoais e até à satisfação dos sorrisos. As mãos duras e calejadas revelam tanto sua origem trabalhadora quanto sua força física. Em suma, Tom era o camponês forte que traz no corpo as marcas de sua vida de poucos recursos e muitos empenhos. Assim, a forma como é descrito se desenvolve, em especial, a partir do papel que ele

⁷⁵ Não devia ter mais de trinta anos. Os olhos eram castanho-escuros, com uma ponta de pigmento marrom em seu globo ocular. As maçãs do rosto eram altas e largas, e linhas fortes e profundas cortavam-lhe as faces, em curvas ao lado boca. Seu lábio superior era comprido, e, como os dentes sobressaíam, os lábios alongavam-se para cobri-los, pois o homem mantinha seus lábios fechados. As mãos eram ásperas, com dedos grossos e unhas espessas e estriadas como pequenas cascas de ostra. O espaço entre o polegar, o indicador e as palmas das mãos estava coberto de calosidades brilhantes. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 6.

assume na sociedade, como se representasse, além de si mesmo, um tipo característico de personagem real.

Em suas reflexões sobre as questões de conteúdo do “típico”, Lukács afirma que “por tipo, entendemos o compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção”⁷⁶. Dessa mesma forma, Tom é apresentado desde o princípio como um indivíduo participante do processo de produção específico daquele cenário rural, um indivíduo cujas marcas e cuja força se destacam no momento de sua introdução. Essa representação por tipos se torna um padrão do desenvolvimento dos demais personagens da trama, uma vez que suas figuras passam a representar não só suas próprias individualidades, mas também o papel social assumido por eles no processo de produção. A criação dos personagens, exatamente por revelar seus papéis sociais, aproxima-se desses conceitos de “tipicidade” desenvolvidos por Lukács.

A representação não se restringe à formação dos personagens. Ela também se estende a objetos ligados a eles, como a descrição das roupas que Tom veste ao sair da penitenciária:

*The man's clothes were new – all of them, cheap and new. His gray cap was so new that the visor was still stiff and the button still on, not shapeless and bulged as it would be when it had served for a while at the various purposes of a cap [...]. His suit was of cheap gray hardcloth and so new that there were creases in the trousers. His blue chambray shirt was stiff and smooth with filler. The coat was too big, the trousers too short, for he was a tall man. The coat shoulder peaks hung down on his arms, and even then the sleeves were too short and the front of the coat flapped loosely over his stomach*⁷⁷.

Embora novas, as roupas eram baratas e não lhe serviam. Sugere-se que essas roupas se igualam a todo dispêndio mínimo, barato e inadequado que a organização sociopolítica (representada pelo sistema penitenciário nesse ponto da narrativa) direcionava à classe trabalhadora (tipificada por Tom). O descuido e o descaso pelas roupas fornecidas aos detentos seriam os mesmos aplicados a todo seu grupo social. Barata e nova também era a vida que os camponeses viriam a enfrentar após o êxodo, destituídos de sua condição de pequenos arrendatários para a condição de assalariados. Da mesma forma que seu casaco e suas calças, totalmente desajustadas eram as

⁷⁶ LUKÁCS, George. *Op. cit.* 1970 p. 262.

⁷⁷ As roupas do homem eram novas, todas novas e baratas. O boné cinzento era tão novo que a pala ainda era rígida e ainda mantinha o botão, não era disforme e bojudo como seria um boné depois de algum uso [...]. Seu terno era de casimira cinza parda barata, e tão novo que havia vincos nas calças. A camisa de cambraia azul era dura e lisa, com a goma. O casaco era demasiado grande, e as calças muito pequenas para o homem alto que era. Os ombros do casaco pendiam frouxos para os braços, e ainda assim as mangas eram muito curtas, e a frente do casaco ficava frouxa no ventre. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 6.

condições de vida sob as quais os camponeses já viviam em relação a suas necessidades dentro daquela organização social, mesmo antes do êxodo, e mais precariamente depois.

Apesar das contradições mencionadas a respeito da leniência do autor em relação ao papel do Estado, o desprezo deste é aparente nesse início da narrativa e parcialmente amenizado quando são descritos os acampamentos governamentais mais adiante. Embora seja sutil e pouco criticado, o papel estatal já se faz representar nessas roupas que Tom parece ter recebido do sistema penitenciário. Visser observa essas contradições, no entanto, e em relação à própria prisão de Tom, de forma a entendê-las como sugeridas mas nunca resolvidas no romance:

From the opening moments of the novel, when the issue of how Tom could have been so unjustly imprisoned is almost but never quite made explicit, to the conclusion, when the inaction of the state permits the wholesale destruction of migrant families, questions like these continually threaten to rise to the surface of the narrative, only to be pushed back out of sight. So consistently does Steinbeck decline to engage with the questions his narrative provokes that the question of bad faith eventually arises, for it is difficult to imagine any other way of accounting for how the novel ultimately issues in the familiar message⁷⁸.

De fato, essa dança de sugestões acerca do Estado é bastante intensificada, como já foi mencionado, e figura até mesmo uma contradição marcante em relação ao caráter progressista do romance. No entanto, estando aberto à criatividade do autor, o aparecimento sutil desse personagem real por meio das roupas ou até mesmo da penitenciária é uma escolha que poderia ter sido facilmente substituída. Ou seja, se o Estado é sugerido como praticamente ausente nas relações com os homens, isso mais parece uma questão de retrato da realidade estadunidense dos anos trinta do que uma questão de caráter do autor em relação à sua crítica. O ponto do crítico, ao que parece, é a falta de responsabilização em relação ao Estado no romance até mesmo pela prisão aparentemente injusta de Tom. A esse respeito, como já mencionado, o ponto de vista do autor não parece estar completo em relação ao sistema, nem parece sugerir um Estado interventor como solução. É possível que se trate menos de obliquidade do que de uma posição política não tão revolucionária quanto possa parecer nalguns aspectos. Sem dúvida, no entanto, figura uma contradição não solucionada em *Grapes*.

⁷⁸ Desde o início do romance, quando a questão de como Tom pôde ser tão injustamente aprisionado não é explicitada, até a conclusão, quando a inércia do Estado permite a destruição em massa de famílias migrantes, questões como essas ameaçam continuamente subir para a superfície do romance, somente para serem jogadas de volta para fora das vistas. Steinbeck declina tão consistentemente em entrar nas questões que sua narrativa provoca que surge eventualmente a ideia de má-fé, pois é difícil imaginar qualquer outra forma de contabilizar como o romance, finalmente, trabalha essa mensagem familiar. VISSER, Nicholas. *Op.cit.*

De volta à apresentação do personagem, apesar de seu casaco ser grande, e seus ombros penderem frouxos nos braços, ainda assim as mangas eram curtas nos braços, como as calças nas pernas. A imagem de Tom, portanto, exibia a parte de seus braços mais próxima da mão e a parte de suas pernas mais próximas de seus pés. Mais adiante na narrativa, ele retira os sapatos para percorrer um dos caminhos na busca pela casa de seus pais, o que passa então a mostrar os pés e as mãos, além dessas partes dos braços e pernas mais próximas deles. Assim, essa imagem do homem forte do campo concentra-se ainda mais em sua participação, sua posição no processo de produção quando se atenta para a ênfase nas mãos e nos pés descobertos. A própria inadequação das roupas é exibida de forma a acentuar as partes do corpo por meio das quais sua força de trabalho é vendida dentro da organização social em que está inserido o personagem. Além disso, é interessante observar que a forma física de um homem que não se alimenta abundantemente é descoberta pela posição de suas roupas, que ficavam frouxas sobre seu ventre.

Após a apresentação de suas características físicas e de suas roupas, os detalhes de seu comportamento também são desenvolvidos na narrativa. Tom aparece como alguém se aproximando de um caminhão cujo cartaz exibia os dizeres “*No Riders*”⁷⁹. Nesse ponto, o personagem parece hesitar diante da possível carona, mas, movido pela necessidade desde sua primeira ação, Tom pede ajuda ao caminhoneiro:

*“Could ya give me a lift, mister?”
The driver looked back at the restaurant for a second. “Didn't you see the No Riders sticker on the win'shield?”
“Sure- I seen it. But sometimes a guy'll be a good guy even if some rich bastard makes him carry a sticker”*⁸⁰.

O cartaz no caminhão vermelho já indica a negação de auxílio por parte do “*rich bastard*” mencionado por Tom. Seu argumento hábil e, de certa forma, ardiloso, acaba por convencer o motorista. A necessidade do personagem indica que o sistema penitenciário não se havia responsabilizado pelo trajeto do detento até sua casa na zona rural (mais um sinal da ausência governamental). Tom encontra esse auxílio, portanto, exatamente no trabalhador, e não no Estado, aqui representado pela penitenciária, nem na classe possuidora da frota de caminhões, representada aqui pelo cartaz ou pelo apelido atribuído por Tom ao patrão do caminhoneiro. Essa passagem

⁷⁹ Não se aceitam passageiros. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 7.

⁸⁰ “Pode me dar uma carona, amigo?” O motorista voltou-se para o restaurante por um segundo. “Você não viu o aviso do pára-brisas? ‘Não se aceitam passageiros’?” “Sim. Mas às vezes um camarada pode ser um bom rapaz mesmo quando algum desgraçado rico o obriga a carregar avisos desses.” STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 7.

também parece indicar o reconhecimento de Tom em relação à sua posição na sociedade, uma vez que se identifica exatamente com o motorista, que demonstra a reciprocidade do reconhecimento quando aceita levá-lo a despeito das normas de sua companhia.

O diálogo entre hostilidade e hospitalidade seria, a partir de então, bastante retomado em *Grapes*. Barbara Heavilin, em *John Steinbeck's The Grapes of Wrath*⁸¹, acredita que a conversa de Tom com o motorista viria trazer o tema da hospitalidade como uma constante em toda a narrativa:

*An important theme is introduced with the advent of Tom Joad, who is not identified, however, until about the middle of the chapter. Paroled from the MacAlester State Penitentiary after being imprisoned for four years for manslaughter in self-defense, he is returning home and asks the driver of the red truck for a ride. Going against company policy, the driver yields to Tom's manipulative plea that he prove himself "a good guy" and gives him a ride. Such hospitable behavior is a key theme in Grapes and a family characteristic of the Joads*⁸².

Embora não mencione a apresentação do tema da hostilidade como contrapartida, Heavilin considera a hospitalidade um comportamento retomado em diversas passagens de *Grapes*. No entanto, na própria sequência, o narrador do romance deixa claro que não somente a vontade de ser um “bom rapaz” havia levado o motorista a aceitar Tom como carona, mas também uma espécie de orgulho de classe, um despeito por ser obrigado a carregar o cartaz e ser privado, assim, de qualquer companhia:

*The driver, getting slowly into the truck, considered the parts of this answer. If he refused now, not only was he not a good guy, but he was forced to carry a sticker, was not allowed to have company. If he took in the hitch-hiker he was automatically a good guy and also he was not one whom any rich bastard could kick around. He knew he was being trapped, but he couldn't see a way out. And he wanted to be a good guy. He glanced again at the restaurant. "Scrunch down on the running board till we get around the bend," he said*⁸³.

Nesse trecho, além de reconhecer seu papel subjugado dentro do sistema, conforme a leitura do narrador, o motorista também manifesta seu descontentamento em relação às condições de trabalho, pois pela política da empresa ele era forçado a

⁸¹ HEAVILIN, Barbara A. *John Steinbeck's The Grapes of Wrath: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood, 2002.

⁸² Um tema importante é introduzido com o advento de Tom Joad, que não é identificado, no entanto, até por volta da metade do capítulo. Em liberdade condicional da Penitenciária Estadual MacAlester após ter sido preso por quatro anos por homicídio em legítima defesa, ele está voltando para casa e pede uma carona ao motorista do caminhão vermelho. Contrariando a política da empresa, o motorista cede ao pedido manipulador de Tom para poder mostrar-se como “um bom rapaz” e lhe dá uma carona. Tal comportamento hospitaleiro é um tema-chave em *Grapes* e uma característica da família dos Joads. HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p. 28.

⁸³ O motorista, entrando lentamente no caminhão, considerou as partes dessa resposta. Se ele se recusasse, não só não seria um bom rapaz, mas também seria obrigado a carregar o anúncio e a privar-se de companhia. Se ele levasse o carona, seria automaticamente um rapaz bom e também não seria alguém humilhado por um desgraçado rico. Ele sabia que estava sendo enganado, mas não encontrava saída. E ele queria ser um bom rapaz. Ele olhou novamente para o restaurante. “Aperte-se aí no estribo até chegarmos na curva”, disse ele. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 7.

percorrer longas distâncias sem qualquer companhia. Mais do que introduzir o tema da hospitalidade, portanto, esse trecho da narrativa inicia a constante preocupação em apresentar características positivas e negativas entrelaçadas no mesmo personagem, na mesma classe social ou na mesma situação natural ou cultural. O narrador entra nas ideias do motorista do caminhão para explicar que tanto boas intenções – *he wanted to be a good guy* – quanto sensações de vaidade – *he was not one whom any rich bastard could kick around* – levaram-no a ajudar seu novo conhecido.

Heavilin também acredita que essas relações dialógicas sejam bastante constantes em *Grapes*, e utiliza os termos “*good guy*” e “*bad guy*” para exemplificá-las, da mesma forma que a narrativa apresenta o tema. Ela considera que as características positivas do “*good guy*” estejam bastante ligadas a toda a família Joad até o final da narrativa, e afirma que o tema da hospitalidade como qualidade definidora da família percorre todo o romance até o final, no qual os Joads ainda se comportariam de acordo com essa qualidade⁸⁴. De fato, a predominância da hospitalidade como qualidade dos Joads pode ser percebida, em especial, no final da narrativa. No entanto, a hostilidade e outros aspectos negativos não deixam de caracterizá-los igualmente.

Num ensaio intitulado *The Education of the Heart*, French nega os Joads como exemplos de pessoas muito boas, diferentemente do que acredita Heavilin. Os Joads, para French, são retratados como violentos e orgulhosos, em especial no início da narrativa:

They are a difficult case, for the Joads are not “such good poor people” as Lionel Trilling condescendingly called them in a review that articulates the hostility of the New York intelligentsia to the novel and its author. The novel does not “cooker-up the self-righteousness of the liberal middle class” with a fantasy of the conversion of the easily susceptible. They are proud and violent people, with “a low threshold of insult,” like these who Steinbeck himself would say only a few years later, in The Wayward Bus, disappear “from the face of the earth.” Their haughty, isolated attitude at the beginning of the novel is illustrated by Tom’s remark to a friendly but nosy truck driver: “Nothin’ ain’t none of your affair except skinnin’ this here bull-bitch along, an’ that’s the least thing you work at.” Tom is no thinker⁸⁵.

A divergência entre os críticos parece ser um indício de que houve, de fato, uma tentativa de fidelidade dos personagens em relação à realidade, no sentido de

⁸⁴ HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p. 28.

⁸⁵ Eles são um caso difícil, pois os Joads não são “pessoas boas e pobres”, como Lionel Trilling condescendentemente os chamou numa crítica que articula a hostilidade da *intelligentsia* noivaiorquina ao romance e seu autor. O romance não “inventou a justiça própria da classe média liberal” com uma fantasia da conversão do facilmente suscetível. Eles são um povo orgulhoso e violento, com “um baixo limiar de insulto”, como aqueles que o próprio Steinbeck diria apenas alguns anos mais tarde em *The Wayward Bus*, que desaparecem “da face da terra.” Sua atitude arrogante e isolada no início do romance é ilustrada pela observação de Tom para um motorista de caminhão amigável mas curioso: “Nada é de sua conta, exceto dirigir este caminhão, e isso é a última coisa que você faz.” Tom não é um pensador. FRENCH, Warren. *John Steinbeck’s Fiction Revisited*. NY: Twayne, 1994. p.78.

aproximá-los do que caracteriza um homem comum com virtudes e defeitos. É importante ressaltar que as características mais negativas mencionadas por French em relação aos personagens da família são bem mais acentuadas no início da narrativa, uma vez que esta conta exatamente a história do processo de transformação desses personagens, em especial de Tom, que passa de um ser não muito reflexivo – *Tom is no thinker* – para um indivíduo comprometido com a luta em defesa de toda uma classe privada de condições de sobrevivência.

Como French já menciona acima, o motorista curioso parece interessar-se pela origem imediata de Tom, a qual o havia levado para longe das terras de seus pais, e observa suas roupas novas e baratas, fazendo comentários e perguntas indiretas. Tom recebe sua curiosidade com certa rudeza (conforme French, indício de uma atitude isolada e desdenhosa), mas ao final, tomando em conta a ajuda que lhe havia concedido, acaba com sua curiosidade, já informando também ao leitor sobre sua estada na prisão: “*Homicide,*” *he said quickly “That’s a big word - means I killed a guy. Seven years. I’m sprung in four for keepin’ my nose clean*⁸⁶”. Dessa forma, para representar indivíduos reais em suas generalidades e particularidades, *Grapes* também se propõe a representar o orgulho e a boa vontade do motorista, a grosseria e a gratidão de Tom, a hostilidade e a hospitalidade dentro da mesma classe social.

Até esse momento da narrativa (capítulo 2), como um tipo caracterizado por suas marcas no corpo, que apresenta também detalhes de seu papel social por meio de suas roupas, o personagem de Tom assume a posição concreta determinada na sociedade mencionada por Lukács. No decorrer da saga, Tom passa por um processo de transformação a partir de suas relações com outros personagens. Em especial, sua formação é caracterizada pela influência de Jim Casy. Constitui-se assim o herói desmitificado, condensado por diversos elementos.

Esse encontro tem início com uma descrição do personagem de Casy, que descansava sob uma árvore no caminho que Tom percorria em busca da casa de seus pais:

A man sat on the ground, leaning against the trunk of the tree. His legs were crossed and one bare foot extended nearly as high as his head. He did not hear Joad approaching, for he was whistling solemnly the tune of “Yes, Sir, That’s My Baby.” His extended foot swung slowly up and down in the tempo. It was not dance tempo. [...] Joad had moved into the imperfect shade

⁸⁶ “Homicídio” disse rápido. “É uma palavra grande. Quer dizer que matei um homem. Sete anos. Mas só cumpri quatro por ter me comportado bem.” STEINBECK, John. *Op.cit.* p. 12-13.

*of the molting leaves before the man heard him coming, stopped his song, and turned his head*⁸⁷.

Aqui, a posição de Casy, diferente da forma como o narrador havia descrito Tom por todo seu trajeto até então, indica uma postura reflexiva em relação a seu papel na sociedade. Nesse momento, já se sugere que as atividades de Casy não seriam necessariamente ligadas a sua força física. Suas pernas cruzadas e suas costas apoiadas na árvore são reconhecidamente diversas da marcha continuada de Tom, descalço, em sua direção. Casy não nota a chegada de Tom por estar envolto em seus pensamentos e no compasso da música que cantarola, acompanhado pelo movimento de seu pé estendido. Somente quando Tom já se tinha movido à sombra das folhas, Casy ouve sua chegada, para sua música e vira a cabeça em direção a ele, e o narrador então o descreve fisicamente a partir de sua cabeça:

*It was a long head, bony; tight of skin, and set on a neck as stringy and muscular as a celery stalk. His eyeballs were heavy and protruding; the lids stretched to cover them, and the lids were raw and red. His cheeks were brown and shiny and hairless and his mouth full – humorous or sensual. The nose, beaked and hard, stretched the skin so tightly that the bridge showed white. There was no perspiration on the face, not even on the tall pale forehead. It was an abnormally high forehead, lined with delicate blue veins at the temples. Fully half of the face was above the eyes. His stiff gray hair was mussed back from his brow as though he had combed it back with his fingers*⁸⁸.

Diferente de Tom novamente, Casy se destaca pela forma de sua cabeça, longa e ossuda, talvez numa alusão ao alcance de seus pensamentos e à força que os protegia, representada pelos ossos. Seu pescoço comparado a uma haste de aipo por ser musculoso parece indicar um suporte bastante ativo e musculoso, pois se pode presumir que a cabeça lhe pesava. A fibrosidade desse pescoço, por sua vez, também viria caracterizar uma força natural igualmente necessária à missão de suporte.

Seus olhos, para o personagem que mais observa seus arredores, são grandes e salientes, e o esforço de suas pálpebras por cobri-los indica o impulso de Casy em mantê-los abertos em constante observação. Sua boca é colocada pelo narrador como

⁸⁷ Um homem estava sentado no chão, encostado ao tronco da árvore. Suas pernas estavam cruzadas e um dos pés descalços se estendia quase à altura da cabeça. Não ouviu Joad aproximar-se, pois assoviava solenemente a melodia de “Sim senhor, esta é minha pequena”. Movia o pé estendido para cima e para baixo no compasso da música. Mas não era um ritmo de dança. [...] Joad se tinha movido sob a sombra imperfeita das folhas enlanguescidas antes de o homem ouvi-lo chegar, parar de cantar e voltar a cabeça. STEINBECK, John. *Op.cit.* p. 18.

⁸⁸ Era uma cabeça comprida, ossuda, com a pele esticada, assente num pescoço fibroso e musculoso como uma haste de aipo. Os olhos eram grandes e salientes e as pálpebras, vermelhas e descarnadas, esforçavam-se por cobri-los. Tinha as bochechas morenas, lustrosas e imberbes e uma boca carnuda, alegre ou sensual. O nariz, bicudo e duro, esticava-lhe tanto a pele que se viam as cartilagens brancas. Não se lhe via suor no rosto, nem mesmo na testa alta e pálida. Era uma testa anormalmente alta, sulcada de veias delicadas nas têmporas. Metade da cabeça estava por cima dos olhos. Tinha os cabelos duros, grisalhos, repuxados para trás, como se os tivesse penteado com os dedos. Vestia um macacão e camisa azul. No chão, a seu lado, um casaco de algodão grosseiro e riscado, com botões de latão e um chapéu marrom, manchado e amarrado como um salpicão. Sapatos de lona, cobertos de poeira, pela posição demonstravam que o homem os havia atirado ao descalçá-los. STEINBECK, John. *Op.cit.* p. 18-19.

um sinal de alegria ou de sensualidade, ambas apresentadas adiante na obra como temas de reflexão do personagem. A forma de seu nariz pode sugerir sua curiosidade, sua necessidade de conhecer e entender os acontecimentos a seu redor; e sua dureza indicaria a persistência nessa busca pelo conhecimento.

Casy parece ser descrito em suas formas físicas de acordo com o papel que passaria a representar na narrativa. Como não era um tipo especificamente relativo ao trabalho corporal, as formas de sua cabeça parecem sobressaltar-lhe os contornos gerais, pois a testa seria anormalmente alta. Nela, a ausência de suor também indica sua representatividade de forma diversa à de Tom que, embora estivesse afastado por alguns anos da atividade rural, representa desde sua primeira descrição o camponês familiarizado com o trabalho pesado. As veias delicadas nas têmporas de uma testa anormalmente alta que compunha metade do rosto todo de Casy apontam para um personagem cuja atividade cerebral seria bastante aguçada durante a narrativa.

Enquanto a caracterização de Tom enfatizava suas marcas profundas de expressão – *strong deep lines cut down his cheeks* – a descrição de Casy se concentra especialmente nessa testa de tamanho anormal. Também a saliência de Tom se concentrava nos dentes, com um esforço da boca por cobri-los – *since his teeth protruded, the lips stretched to cover them* – enquanto a de Casy se concentrava nos olhos, cujas pálpebras é que se esforçavam. Aqui já é possível observar uma alusão à animalidade no sentido de salientar os dentes do personagem cujo processo de desenvolvimento retratado no romance ainda estava prestes a ser disparado exatamente por influência de Casy, cujo desenvolvimento em direção a um comportamento humanitário já se encontrava em andamento.

Depois de encontrar Casy, Tom dá início ao processo de desenvolvimento para além de sua força física, embora esta seja também responsável pelo ímpeto e pela disposição que garantem a sobrevivência do personagem diante das inúmeras adversidades que viria a enfrentar. Esse detalhe se institui, em especial, no advento de um personagem diferente na narrativa. Após encontrar Casy, Tom liberta uma pequena tartaruga que carregava no bolso para presentear seus irmãos. Esse ato é significativo no sentido de que a animalidade (compartilhada pelos personagens e pelo réptil) é entendida como uma força inevitável que não deveria ser reprimida, mas que também não estaria acima do desenvolvimento buscado no processo. Enquanto estava só, Tom carrega essa animalidade como prisioneira e como única companhia.

Antes de aparecer na narrativa, a saga de uma tartaruga similar é apresentada no intercapítulo, o qual será comentado adiante pela função alegórica desse animal na obra. Na narrativa, no entanto, ela assume um papel importante na relação entre Tom e Casy por ser libertada exatamente durante uma conversa entre eles. Patrick W. Shadow, em *Tom's Other Trip: Psycho-physical Questing in The Grapes of Wrath*, acredita que essa tartaruga represente um beco sem saída biológico em contraste direto com o progresso de Tom para o humanitarismo:

*After meeting Casy, Tom releases the turtle he recently captured in the road. Whatever else the much-discussed turtle signifies, it suggests the biological dead end that stands in direct contrast to Tom's progressive journey into humanitarianism. Like the turtle, Tom is admirable for his devotion to getting things done, his one-step-at-time persistence. In contrast to the turtle, however, Tom is capable of learning from experience, acquiring awareness, and realizing the existence of values and worlds beyond his own immediate needs and goals*⁸⁹.

O que o distancia do animal seria então sua capacidade de aprender com a experiência, a ampliação de valores e de visão mais global que caracterizam seu desenvolvimento no romance. Mas é importante notar que a abertura de Tom em direção à libertação de seu ímpeto ocorre ao lado de Casy. Shadow também acredita que o entendimento de Steinbeck em relação à evolução humana influencia seu trabalho nesse aspecto:

*Steinbeck believed (at least in 1939 and with the influence of Ed Ricketts) that all organisms possess the potential for growth in the biological or Darwinian sense, possess the genetic possibility of adaptation, until they reach the point at which their genetic mutations fail them or condition them for environments that no longer exist. Yet the uniqueness of the human animal, for Steinbeck, is the potential for progress beyond mere physical adaptability, the potential to transcend the biological limitations and rise to spiritual, moral elevations. Thus superficially Tom may seem, like the turtle, to be responding instinctively – biologically or genetically as it were; may seem to be approaching the dead end suggested by the walled-in terrapin*⁹⁰.

Assim, o animal não representa necessariamente um modelo negativo. Ao contrário, ele sugere que o instinto animal no homem possui o potencial para o crescimento biológico. O que ele representa é complementar, não excludente. Quando

⁸⁹ Depois de encontrar Casy, Tom libera a tartaruga que tinha recentemente capturado na estrada. Qualquer outra coisa que a famosa tartaruga signifique, ela sugere o beco sem saída biológico em contraste direto com o caminho progressivo de Tom para o humanitarismo. Como a tartaruga, Tom é admirável por sua devoção em completar as coisas, sua persistência de um passo de cada vez. Em contraste com a tartaruga, no entanto, Tom é capaz de aprender com a experiência, adquirindo consciência e percebendo a existência de valores e mundos além de suas próprias necessidades e metas imediatas. SHADOW, Patrick W. In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. *Op. cit.* p. 620.

⁹⁰ Steinbeck acreditava (pelo menos em 1939, e com a influência de Ed Ricketts) que todos os organismos tinham potencial de crescimento no sentido biológico ou Darwiniano, tinham a possibilidade genética de adaptação até atingirem o ponto em que as suas mutações genéticas falhassem ou os condicionassem para ambientes que não existiam mais. No entanto, a singularidade do animal humano, para Steinbeck, é o potencial de progresso para além da simples adaptabilidade física, o potencial de transcender limitações biológicas e alcançar elevações espirituais, morais. Assim superficialmente Tom pode parecer, como a tartaruga, estar respondendo instintivamente - biologicamente ou geneticamente por assim dizer; pode parecer estar chegando ao beco sem saída sugerido pelo cágado de carapaça. SHADOW, Patrick W. In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin.. *Op. cit.* p. 620.

Tom liberta a tartaruga, ele está mais próximo de aceitá-la como inevitavelmente livre do que de se livrar dela. Pouco antes disso, Casy lhe explica:

“Every kid got a turtle some time or other. Nobody can’t keep a turtle though. They work at it and work at it, and at last one day they get out and away they go-off somewheres. It’s like me. I wouldn’t take the good ol’ gospel that was just layin’ there to my hand. I got to be pickin’ at it an’ workin’ at it until I got it all tore down”⁹¹.

Dessa forma, considerando que Casy passaria a ser um mentor intelectual para Tom no decorrer da narrativa, essa força indômita, animalizada de sobrevivência é o grande impulso para a procissão de ambos. É o impulso que direciona Casy a seus próprios questionamentos. Na tartaruga, essa força lhe garante a determinação e a persistência. Em Tom e Casy, então unidos, essa força lhes garante o primeiro impulso para sua longa jornada de transformação e a firmeza diante das grandes adversidades. Como Shadow sugere, é importante considerar que, para Steinbeck, o grande diferencial humano seria esse poder de transcender as limitações biológicas para padrões morais.

Essa busca pela transcendência é bastante trabalhada no personagem de Casy. No decorrer da narrativa, introduzindo no romance o tema constante da religião, fica claro que Casy havia sido pastor no passado, durante a infância de Tom, e por essa razão era conhecido dos Joads. Já em seu diálogo inicial, no entanto, o personagem mostra que não mais exerce essa função por conta de várias dúvidas que lhe surgiram em relação à doutrina. Casy explica então a Tom as razões que o haviam feito abandonar o trabalho religioso:

“I was a preacher,” said the man seriously. “Reverend Jim Casy – was a Burning Busher. Used to howl out the name of Jesus to glory. And used to get an irrigation ditch so squirmin’ full of repented sinners half of ’em like to drowned. But not no more,” he sighed. “Just Jim Casy now. Ain’t got the call no more. Got a lot of sinful idears - but they seem kinda sensible.”
[...]

“I ain’t preachin’ no more much. The sperit ain’t in the people much no more; and worse’n that, the sperit ain’t in me no more. ‘Course now an’ again the sperit gets movin’ an’ I rip out a meetin’, or when folks sets out food I give ’em a grace, but my heart ain’t in it. I on’y do it ‘cause they expect it”⁹².

⁹¹ “Toda criança tem uma tartaruga um dia. Mas ninguém consegue segurar. Elas lutam até um dia conseguirem fugir pra algum lugar. É como eu mesmo. Não me contentei com o evangelho que tinha à mão. Tanto mexi nele que acabei rasgando. STEINBECK, John. *Op.cit.* p. 21.

⁹² “Eu era um pregador” declarou o homem em tom sério. “Reverendo Jim Casy da Sarça Ardente. Costumava gritar o nome de Jesus para glorificá-lo. Costumava ter a vala de irrigação tão cheia de pecadores em penitência que metade deles quase morria afogada. Mas isso acabou. Agora sou apenas Jim Casy e mais nada, e cheio de ideias pecaminosas ... mas elas me parecem razoáveis.” [...] “Agora já não prego mais sermões. O espírito já não está com o povo, e, pior ainda, o espírito já não está em mim. Sem dúvida que, de vez em quando, ainda o espírito se move e faço uma oração, ou, quando servem comida, dou-lhes a bênção, mas o meu coração não está ali. Faço isso apenas porque as pessoas assim esperam.” STEINBECK, John. *Op.cit.* p. 20.

Assim, Casy se apresenta como um homem cujas premissas religiosas, antes enfáticas, haviam entrado em choque com suas observações e seus questionamentos sobre a vida material. Seu papel religioso é contestado por ele em seu próprio discurso. As ideias religiosas que o personagem coloca em questão vão de encontro à sua observação da vida material, a qual se lhe havia apresentado bastante diversa daquilo que costumava pregar. Suas opiniões haviam entrado em contradição com o que acreditara ser correto ou razoável e sua percepção dos homens o levava a enxergá-los como homens comuns, colocando-se também no mesmo patamar, de forma que não mais se considerava um pregador legítimo. Seus conceitos agora parecem aproximar-se dos homens reais, dos indivíduos a partir de suas ações e condições de vida.

O discurso de Casy associado à religiosidade, por simular os tons míticos que interpela, também traz um tom profético e está diretamente relacionado a importantes apropriações de Steinbeck, usadas tanto para a construção dos personagens, em especial Tom e Casy, quanto para alguns detalhes da narrativa. No caso dos personagens, quanto mais avançados eles se encontram em seus respectivos processos de transformação, mais evidentes ficam essas apropriações. No desenvolvimento do enredo, os personagens vão apresentando gradativamente suas semelhanças com as figuras míticas ou simples indicadores de sua representatividade mítica, no sentido de condensar ideias pré-concebidas por esses mitos com o pragmatismo da observação humana.

Fontenrose discorre sobre essas apropriações numa análise das estruturas míticas de *Grapes*. O crítico menciona diversos aspectos do romance análogos ao Antigo e ao Novo Testamento, e apresenta similaridades com os textos bíblicos. Como diversos outros críticos, Fontenrose atenta para as iniciais de Casy, JC, entre outras semelhanças com a figura de Cristo, e considera que Tom seja uma figura de Cristo também:

*Tom, Casy's disciple, is a Christ figure, too. He seems at first just another Okie, a man quick to wrath who had killed another man in a brawl at a dance, often rough of speech, and not always kind to others. But we gradually become aware that he is different from his kinsmen. His mother said to him, "I knowed from the time you was a little fella ... Ever'thing you do is more'n you. When they sent you up to prison I knowed it. You're spoke for"*⁹³.

⁹³ Tom, discípulo de Casy, é também uma figura de Cristo. Ele parece, em princípio, apenas outro Okie, facilmente irritável, que havia matado outro homem numa briga de baile, muitas vezes duro no discurso, e nem sempre gentil com os outros. Mas, gradualmente, percebe-se que ele é diferente dos demais. Sua mãe lhe disse: "Eu sabia que a partir do momento que você era criança ... Tudo o que você faz não é só pra você. Quando o mandaram para a prisão eu sabia isso. Você está destinado." FONTENROSE, Joseph. *Op. cit.* p. 80-81.

Apesar das afirmações de Fontenrose de que Tom pareceria, em princípio, um *Okie* qualquer, desde sua primeira apresentação, o personagem é colocado tanto como um indivíduo com suas particularidades quanto como um tipo social característico e determinado dentro do processo de produção, e suas ações ratificam essa representação no decorrer da saga. Por outro lado, um temperamento irritável e um discurso duro fazem parte, de fato, de suas características, em especial no início do romance.

Outro detalhe estrutural é que, embora se notem algumas diferenças de seu personagem em relação aos demais na medida em que o romance toma forma, isso ocorre mais por uma questão de foco da narrativa sobre o protagonista do que por um reforço dessa ideia de ser “escolhido”. Tom é um tipo, nos moldes lukacsianos, representante de sua classe, e se destaca por sua força física e pelo processo de desenvolvimento intelectual que sofre com a influência de Casy. No entanto, o romance não parece reafirmar a visão de Ma Joad em relação ao filho como um escolhido divino. Ao contrário, a humanização do herói o caracteriza como não divino progressivamente.

Na continuação desse trecho mencionado por Fontenrose, é importante evidenciar que, apesar dos presságios de Ma Joad, o próprio Tom se nega como algum tipo de ser iluminado, como se já negasse qualquer posição que não lhe fosse comum entre os homens, pois responde a ela, na sequência: “*Now, Ma- cut it out. It ain’t true. It’s all in your head*”⁹⁴. O desenvolvimento do protagonista, portanto, não parece ocorrer por razões obscuras, e suas diferenças em relação aos demais, alegadas por Fontenrose, ocorrem por conta da visão da narrativa sobre esse personagem em especial, como se o narrador escolhesse o recorte do início de um processo de transformação do personagem e o acompanhasse até o momento em que ele representaria uma promessa de luta coletiva.

Essa transformação, em especial pela influência de Casy, cujo discurso já contrapunha ideias mais etéreas, ocorre também pela observação do sofrimento de toda sua classe de homens igualmente comuns. Portanto, o leitor gradualmente percebe que Tom, embora traga diversas similaridades com figuras míticas, não se coloca em consonância direta com essas figuras. Ao contrário, ele destoa de sua ideia geral por reafirmar o caráter humano do líder.

⁹⁴ “Ora, mãe, deixe disso. Não é verdade, é tudo da sua cabeça.” STEINBECK, John. *Op. cit.* p.353.

Fontenrose também relaciona Casy e Tom a imagens bíblicas do Antigo Testamento. Embora ele afirme, como observado acima, que ambos sejam figuras de Cristo, ele acredita que Tom esteja mais ligado a um novo Moisés, e Casy seria mais parecido com Jesus por pregar um evangelho social:

Tom Joad becomes a new Moses who will lead the oppressed people, succeeding Jim Casy, who had found One Big Soul in the hills, as Moses had found the Lord on Mount Horeb. As a teacher of a social gospel Casy is more like Jesus than like Moses, and nearly as many echoes of the New Testament as of the Old are heard in The Grapes of Wrath. Casy's doctrine, however, went beyond Christ's. He had rejected the Christianity which he once preached, much as Jesus, starting out as John the Baptist's disciple, abandoned and transformed John's teachings⁹⁵.

Aqui, o crítico parece ter considerado a rudeza de Tom como uma força por meio da qual seu papel se aproximaria do papel bíblico de Moisés, no sentido de pressupor o que seria a continuação da vida do personagem depois que ele desaparece da narrativa (no capítulo 28). Essa afirmação é bastante pertinente se observado o discurso de Tom ao despedir-se de Ma Joad, pois o personagem realmente se propõe a combater as injustiças em defesa de sua classe de oprimidos: *“Wherever they's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever they's a cop beatin' up a guy, I'll be there”*⁹⁶.

Ademais, o narrador sugere que Tom assuma uma liderança de guia por meio da imagem da despedida de mãe e filho. Neste trecho, além de guiá-la, Tom limpa o caminho das vinhas para sua passagem e a orienta quanto ao caminho que deve seguir: *“Now you better go. Here, gimme your han'. He guided her toward the entrance. Her fingers clutched his wrist. He swept the vines aside and followed her out. 'Go up to the field till you come to a sycamore on the edge, an' then cut acrost the stream.”*⁹⁷.

Fontenrose também considera a representatividade de Casy em relação a seu papel de educador, o que o aproximaria da figura de Cristo. No entanto, ele entende que a ideologia de Casy vá além dos ensinamentos de Cristo, como se formasse uma síntese da teoria aprendida com a prática observada. Assim, é nessa modificação conceitual que se dá o argumento humano dos dois personagens, pois Tom não opera

⁹⁵ Tom Joad torna-se um novo Moisés que irá liderar os povos oprimidos, sucedendo Jim Casy, que havia encontrado uma alma grande nas colinas, como Moisés tinha encontrado o Senhor no monte Horeb. Como professor de um evangelho social, Casy é mais parecido com Jesus do que com Moisés, e tanto ecos do Novo Testamento como do Velho são ouvidos em *The Grapes of Wrath*. A doutrina de Casy, no entanto, foi além de Cristo. Ele havia rejeitado o cristianismo que pregava, assim como Jesus começando como discípulo de João Batista, abandonou e transformou os ensinamentos de João. FONTENROSE, Joseph. *Op. cit.* p. 78-79.

⁹⁶ “Onde houver uma luta para que os famintos possam comer, eu estarei lá. Onde houver policial batendo em alguém, eu estarei lá”. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 419.

⁹⁷ “[...] Agora é melhor você ir. Dê sua mão.” Ele a guiou em direção à entrada. Os dedos dela agarraram seu pulso. Ele varreu as vinhas de lado e seguiu para fora. “Vá pelo campo até chegar a um sicômoro na ponta, e então atravesse o fluxo”. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 420.

milagres para abrir o caminho e guiar sua mãe, e Casy não se resume à teoria aprendida em sua bíblia, apropriando-se da figura de Cristo exatamente por aquilo que nela há de progressista e transformador.

Dessa forma, a similaridade dos dois personagens com essas figuras ocorre na medida em que o romance se constrói a partir da apropriação de padrões vigentes (sejam padrões da constituição familiar, sejam das premissas religiosas dos evangelhos) rumo a uma ordem de importância material mais precisa. Há uma transformação essencial desses padrões em direção a um entendimento mais humanitário, como ocorre com Ma Joad, que desiste de manter a família tradicional unida como um núcleo intransponível para reconhecer a necessidade de uma formação familiar mais ampla, uma união mais geral; ou como ocorre com Casy, conforme as afirmações de Fontenrose, que transforma os ensinamentos do Evangelho como Cristo teria feito com aqueles de seu mestre, João Batista. As questões de apropriação desses padrões em direção a uma reflexão que os compara com observações da vida material são claramente notáveis nos discursos de Casy, como quando este explica a Tom o que havia ocorrido com sua fé:

“I figgered about the Holy Sperit and the Jesus road. I figgered, ‘Why do we got to hang it on God or Jesus? Maybe, ‘I figgered, ‘maybe it’s all men an’ all women we love; maybe that’s the Holy Sperit – the human sperit the whole shebang. Maybe all men got one big soul ever’body’s a part of.’ Now I sat there thinkin’ it, an’ all of a suddent – I knew it. I knew it so deep down that it was true, and I still know it”⁹⁸.

Assim Casy explica que acabou por negar sua missão como portador de dogmas por entender que os homens são mais próximos, mais palpáveis e mais observáveis do que as figuras religiosas. A questão principal – *“Why do we got to hang it on God or Jesus?”* – passa a predominar no discurso do personagem desde então como base para toda sua observação dos homens, e representa um conjunto de ideias que acompanharão Casy por toda a narrativa. Exatamente por isso, esse personagem é observado pelos críticos em geral a partir do conjunto de ideias presentes em seu discurso.

Fontenrose entende que Casy e Tom expressam, por meio de sua linguagem coloquial, toda a doutrina do livro, ou seja, a ideia de que a humanidade como um todo seja um organismo único, e não somente cada grupo social: *“In colloquial language*

⁹⁸ “Pensei qual seria o caminho para o Espírito Santo e para Jesus. Pensei: por que nós devemos nos apoiar em Deus ou Jesus? Talvez, pensei, seja melhor amar todos os homens e todas as mulheres; talvez o Espírito Santo seja apenas o espírito humano. Talvez que todos os homens tenham em conjunto uma única alma grande de que todos fazem parte. Sentei-me ali a refletir sobre isso e, de repente, vi tudo. Vi perfeitamente que isso era verdade e continuo vendo da mesma forma.” STEINBECK, John. *Op. cit.* p.24.

*Casy and Tom express the book's doctrine: that not only is each social unit – family, corporation, union, state – a single organism, but so is mankind as a whole, embracing all the rest*⁹⁹. Esse conceito de um organismo único maior direciona todo o caminho dos personagens de *Grapes*, que começam a identificar-se com os membros de sua classe e, mais ainda, reconhecem a necessidade de uma unidade mais ampla do que as pequenas organizações familiares.

Além dessa ideia inicial que Casy expressa desde seu aparecimento no romance, ele se coloca também como um discípulo do povo, que se desenvolveria no decorrer da observação dos acontecimentos. Por conta dessa ideologia que traz em seu discurso, os críticos muitas vezes o interpretam de acordo com sua mensagem diretamente ligada às estruturas míticas apresentadas no romance, em especial por estas dialogarem com as mensagens religiosas dos mitos bíblicos. A partir dessas estruturas, a mensagem de Casy muitas vezes é relacionada por críticos também à ideia transcendentalista de Ralph Emerson.

French explica que essa doutrina da existência de uma grande alma compartilhada pelos homens foi muitas vezes observada em relação ao conceito transcendentalista de Emerson sobre a superalma, em especial desde o ensaio pioneiro de Frederic Carpenter, *“The Philosophical Joals”*, em 1941. Para French, no entanto, Steinbeck utiliza Emerson somente como apoio, e não como uma fonte para a linha de pensamento que o autor havia desenvolvido. Ele acredita que Steinbeck não possa ser classificado como um discípulo consistente do transcendentalismo¹⁰⁰.

De fato, a ideia da superalma, no romance, ajusta-se aos ideais relacionados à necessidade de união dos homens como iguais, em detrimento de hierarquizações de senhores e escravos ou deuses e adoradores. Casy menciona a superalma exatamente no momento em que questiona a adoração divina, substituindo-a em valor por uma admiração da própria humanidade, mas ele o faz no início da narrativa, utilizando esses pensamentos como base para toda a formulação progressista que defenderia ao final.

French conclui que Casy não poderia ser visto como mártir de uma ideologia particular, mas sim um homem que prefere sucumbir com honra a dobrar-se diante de uma civilização corrupta. Além disso, o personagem traria uma mensagem que

⁹⁹ Em linguagem coloquial, Casy e Tom expressam a doutrina do livro: não é só cada unidade social - família, corporação, sindicato, estado - um organismo único, mas o é a humanidade como um todo, abrangendo todo o resto. FONTENROSE, Joseph. *Op.cit.* p. 80.

¹⁰⁰ FRENCH, Warren. *John Steinbeck's Fiction Revisited*. NY: Twayne Publishers, 1994. p.76.

converte pessoas para que, como suas iniciais sugerem, ele se torne um novo Cristo do Ocidente¹⁰¹. Nesse aspecto, no entanto, é importante notar que não lhe é dada a opção de sucumbir com ou sem honra. Ou seja, ele não preferiu sucumbir, não teve escolha no momento em que foi atacado por um homem armado, e também não se preocupava com a honra, uma vez que seus ideais não tinham por base a defesa de qualquer conceito abstrato relacionado a sua imagem, e sim a defesa de transformações concretas e materiais. Sem essas transformações, ele não via qualquer outra saída, portanto não se tratava de uma escolha entre sucumbir com honra ou curvar-se à corrupção. Ele se sacrifica no romance, colocando-se em risco por Tom e por toda sua classe, e morre em razão da violência permitida e aceita pela estrutura social, não por sua ideologia.

Quanto a tornar-se um novo Cristo do Ocidente por conta de sua mensagem conversora, isso se aplica tanto em relação a todos aqueles que se encontram com Casy no romance, quanto ao protagonista, que se transforma, a partir de sua conversão, no líder humano supostamente capaz de dar continuidade a seu trabalho de transformação.

Assim como French, Fontenrose acredita que Casy, com sua missão de ensino, teria um evangelho coincidente nalguns pontos com o evangelho cristão, pois pregava o amor pelos homens, simpatia pelos pobres e suas necessidades, tolerando suas fraquezas e seus desejos sensuais.

*Casy taught as one with authority: "the spirit" was strong in him. His gospel coincided in certain aspects with Jesus' doctrine: love for all men, sympathy for the poor and oppressed, realization of the gospel in active ministry, subordination of formal observances to men's real needs and of property to humanity, and toleration of men's weaknesses and sensual desires*¹⁰².

Apesar das afirmações do crítico, Casy parece colocar-se, em muitos momentos, como um discípulo do povo, e não como sua autoridade. A partir de seus questionamentos como pastor, o personagem passa a observar as relações humanas para refletir e posicionar-se na sociedade de acordo com suas impressões. O material teórico a seu alcance, ao que se apresenta na narrativa, é a Bíblia. Sua forma de refletir, portanto, parte dessas observações da vida material em comparação com os ensinamentos que esse material lhe havia proporcionado até então. Outro problema

¹⁰¹ FRENCH, Warren. *Op.cit.* p.76.

¹⁰² Casy ensinava com autoridade: o 'espírito' era forte nele. Seu evangelho coincidiu nalguns aspectos com a doutrina de Jesus: amor por todos os homens, simpatia pelos pobres e oprimidos, percepção do evangelho no sacerdócio ativo, a subordinação às observâncias formais das necessidades reais dos homens e às propriedades para a humanidade e tolerância com as fraquezas e com os desejos sensuais dos homens. FONTENROSE, Joseph. *Op.cit.* p. 79.

nessa leitura de Fontenrose é que o próprio Casy já julga que esse ‘*sperit*’ não está mais nele e nem no povo logo em sua entrada: “*The sperit ain’t in the people much no more; and worse’n that, the sperit ain’t in me no more*”. Ele questionava, em princípio, sua posição de pastor e, em especial, sua qualidade de guia – “*I got the call to lead people, an’ no place to lead ‘em*”¹⁰³. Ao confrontar teoria e prática, portanto, Casy percebe que não solucionava problemas materiais mais urgentes na vida de seus seguidores e, portanto, não tinha autoridade sobre eles.

Por outro lado, as observações de Fontenrose acerca do sacerdócio ativo, da subordinação às necessidades reais dos homens e da tolerância com as fraquezas e com seus desejos sensuais são fulgentes em toda a saga do personagem. Sua busca pela compreensão do homem pressupõe o entendimento de sua humanidade naquilo que tradicionalmente é julgado bom ou ruim, em especial em suas necessidades reais e materiais.

No ensaio citado por French como um precursor das críticas que mencionam o transcendentalismo, Carpenter observa a importância da criação do personagem de Casy para interpretar e incorporar a filosofia do romance, e elogia a habilidade com que seu discurso foi inserido no decorrer da narrativa para dar motivação e sentido à vida dos Joads. Carpenter explica também que, embora Casy não seja mais um pastor, ele continua a pregar, mas com palavras simples e ideias inortodoxas:

*But although he is no longer a minister, Jim Casy continues to preach. His words have become simple and his ideas unorthodox. [...] A century before, this same experience and essentially these same ideas had occurred to another preacher: Ralph Waldo Emerson had given up the ministry because of his unorthodoxy. But Emerson had kept on using big words. Now Casy translates them: “‘Why do we got to hang it on God or Jesus? Maybe,’ I figgered, ‘maybe it’s all men an’ all women we love; maybe that’s the Holy Sperit – the human sperit the whole shebang. Maybe all men got one big soul ever’body’s a part of.’” And so the Emersonian oversoul comes to earth in Oklahoma*¹⁰⁴.

Assim, apesar das similaridades entre a doutrina e a vida de ambos, existe a diferença formal no discurso de Emerson e do personagem, pois Casy apresenta suas ideias por meio de uma linguagem bastante coloquial, enquanto Emerson teria continuado a usar um discurso grandiloquente. Esse coloquialismo em Casy, por sua vez, reafirma o pragmatismo do personagem em relação ao ambiente social a que

¹⁰³ “Eu tinha o chamado para guiar as pessoas, e não tinha lugar para onde levá-las”. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.21.

¹⁰⁴ Embora não seja mais um clérigo, Jim Casy continua a pregar. Suas palavras se tornaram simples e suas ideias, inortodoxas. [...] Um século antes, esta mesma experiência e essencialmente as mesmas ideias tinham ocorrido a outro pregador: Ralph Waldo Emerson tinha desistido do clero por não ser ortodoxo. Mas Emerson continuava usando o discurso pomposo. Agora Casy o traduz: “‘por que nós devemos nos apoiar em Deus ou Jesus? Talvez’, pensei, ‘seja melhor amar todos os homens e todas as mulheres; talvez o Espírito Santo seja apenas o espírito humano. Talvez todos os homens tenham em conjunto uma única alma grande de que todos fazem parte’”. E assim a superalma emersoniana vem à terra em Oklahoma. LISCA, Peter, and HEARLE, Kevin. *Op.cit.* p. 564.

pertence, e aponta para sua própria experiência como homem comum, oriundo da população, e cujo discurso se direciona também a ela. Sua ideologia entende a necessária dedicação a essa população, defende seus interesses e estabelece com ela uma relação dinâmica de aprendizagem por meio de sua própria linguagem.

Quando o personagem pede para acompanhar os Joads em sua jornada, ele explica que algo está acontecendo com as pessoas e que ele precisa acompanhar esse movimento, precisa ir para onde o povo vai. E então, quando questionado por Tom e por Ma Joad a respeito das pregações e dos batismos que ele poderia fazer enquanto acompanhava a marcha, Casy responde:

“I ain’t gonna baptize. I’m gonna work in the fiel’s, in the green fiel’s, an’ I’m gonna be near to folks. I ain’t gonna try to teach ‘em nothin’. I’m gonna try to learn. Gonna learn why the folks walks in the grass, gonna hear ‘em talk, gonna hear ‘em sing. Gonna listen to kids eatin’ mush. Gonna hear husban’ an’ wife a-poundin’ the mattress in the night. Gonna eat with ‘em an’ learn.” His eyes were wet and shining. “Gonna lay in the grass, open an’ honest with anybody that’ll have me. Gonna cuss an’ swear an’ hear the poetry of folks talkin’. All that’s holy, all that’s what I didn’t understan’. All them things is the good things.”¹⁰⁵

Dessa forma, Casy parece colocar-se numa posição não somente de igualdade como também de aprendiz do povo, uma vez que observaria suas ações e participaria ativamente de sua vida. Como Fontenrose menciona, o evangelho de Casy, de fato, parecia compartilhar as ideias de amor pelos homens e observância de suas necessidades. Colocava-se à altura de todos os homens e considerava sagradas todas as ações comuns da vida humana.

Nesse sentido, Casy se aproxima de uma imagem mais humana do que a imagem de um mito, como entende o crítico Howard Levant, que faz uma análise da função narrativa desse personagem, aproximando sua representatividade àquela de Cristo, mas considerando fundamentalmente seus aspectos humanos. Levant acredita que Casy se apresenta a partir de sua função, uma força semelhante à de Cristo que impele a transformação da família num grupo por meio de seu otimismo filosófico convincente. Ele ainda aponta o que considera uma dificuldade técnica na narrativa:

The technical difficulty is that Casy does not have a forthright narrative function. He drops out of the narrative for almost one hundred and fifty pages, although his presence continues through the Joads’ wondering at times what has happened to him. When he reenters the novel, he is killed off within fifteen pages – sacrificed for the group in accord with his Christ-like function, with a phrase that recalls Christ’s last words. In spite of the obvious technical

¹⁰⁵ “Não vou batizar. Vou trabalhar nos campos verdes e ficar perto das pessoas. Não vou tentar ensinar nada. Eu é que vou tentar aprender. Vou aprender por que os homens andam pelos campos, vou ouvi-los falar e cantar. Vou observar as crianças comendo papas. Vou ouvir marido e mulher chacoalhando os colchões à noite. Vou comer com eles e aprender.” Seus olhos ficaram úmidos e brilhantes. “Vou deitar-me na grama, aberta e honestamente, com quem me quiser. Vou gritar e praguejar à vontade e vou ouvir a poesia do povo conversando. Tudo isso que é sagrado, tudo que eu não pude até agora compreender. Isso tudo é que é bom.” STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 94.

difficulty in handling such materials, Steinbeck realizes Casy as fully as any of the major Joads. Casy's struggle with himself to define "sin" to include the necessary facts of the natural world lends him a completely human aspect. He earns the right to make moral statements because he bases all judgments on his own experience. This earned right to "witness" serves to keep Casy human, yet it permits him to function as if he were an allegorical figure. This is a brilliant solution, and Casy is Steinbeck's most successful use of a function allegorical figure in a major role¹⁰⁶.

Assim, reforça-se a ideia de Casy como um mentor intelectual pela afirmação desse otimismo. Sua presença na narrativa se esvai no momento em que ele se sacrifica pela primeira vez para poupar seu amigo. Quando reaparece, ele conta a Tom sobre sua passagem pela cadeia e reforça suas impressões a respeito de toda a luta, enfatizando ainda mais fortemente a necessidade de união entre os oprimidos. Seu papel narrativo, portanto, está diretamente relacionado ao processo de Tom, mas se mantém narrativo.

O que Levant considera uma dificuldade técnica pode ser apenas a necessidade expositiva de deixar que Casy fosse preso e entrasse para um sindicato, mas isso não seria possível acompanhar sem perder o foco nos Joads. Quando ele reaparece, já está mais maduro quanto ao que solicitava no início do romance, ou seja, já acompanhou o povo em êxodo e já analisou seu sistema. Ele é então sacrificado para o grupo, como Levant afirma, com a última sentença: *"You don' know what you're a-doin'¹⁰⁷."*

Nessas observações, é possível entender Casy como um personagem que se apropria de uma figura mítica, forma a partir dela uma alegoria e, ao adaptar suas observações materiais, transforma-a numa imagem humanizada. Ele parece então se apresentar como um personagem de síntese, pela adequação da tese mítica em confronto com a antítese de um materialismo empírico bastante otimista em relação ao homem e sua afinidade com a natureza. Por esse resultado humanista, os críticos comparam suas ideias com a do transcendentalismo de Emerson. Como defende French, Steinbeck não se apropria desse mesmo caminho filosófico como objetivo principal do romance, mas pode ter se apoiado sobre ele.

Na narrativa, essa síntese do mito com o material fica bastante clara no próprio discurso de Casy, como quando ele tenta explicar à família sobre suas reflexões:

¹⁰⁶ A dificuldade técnica é que Casy não tem uma função narrativa direta. Ele sai da narrativa por quase cento e cinquenta páginas, embora a sua presença continue por meio de questões dos Joads sobre o que lhe teria acontecido. Quando entra novamente no romance, ele é morto dentro de quinze páginas – sacrificado para o grupo de acordo com sua função semelhante à de Cristo, e com uma frase que lembra as últimas palavras deste. Apesar da óbvia dificuldade técnica em trabalhar com tais materiais, Steinbeck concebe Casy tão completamente quanto qualquer um dos principais Joads. A luta de Casy consigo mesmo para definir o "pecado" para incluir os elementos necessários do mundo natural empresta-lhe um aspecto completamente humano. Ele ganha o direito de fazer declarações morais porque embasa todos os julgamentos em sua própria experiência. Esse direito de "testemunhar" serve para manter Casy humano, ainda que lhe permita funcionar como se fosse uma figura alegórica. Esta é uma solução brilhante, e Casy é o mais bem sucedido uso de Steinbeck de uma figura alegórica funcional num papel importante. LEVANT, Howard. *The Novels of John Steinbeck – A Critical Study*. Missouri: University of Missouri Press. 1974. p. 103.

¹⁰⁷ Vocês não sabem o que estão fazendo. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.386.

*"I ain't sayin' I'm like Jesus," the preacher went on. "But I got tired like Him, an' I got mixed up like Him, an' I went into the wilderness like Him, without no campin' stuff. Nighttime I'd lay on my back an' look up at the stars; morning I'd set an' watch the sun come up; midday I'd look out from a hill at the rollin' dry country; evenin' I'd foller the sun down. Sometimes I'd pray like I always done. On'y I couldn' figure what I was prayin' to or for. There was the hills, an' there was me, an' we wasn't separate no more. We was one thing. An' that one thing was holy"*¹⁰⁸.

Aqui se observa que, como afirmou Levant a respeito da parte final em que Casy aparece, sua colocação na narrativa se aproxima da figura de Cristo, mas suas observações acerca da vida material o transformam numa alegoria humana. Casy também coloca, em seu discurso, uma visão menos mitificada de Jesus, pois ele teria ficado cansado e aturdido como ele, enfatizando aspectos humanos do próprio mito. Afirmando sua união com as colinas como um total sagrado, o personagem ratifica o otimismo filosófico apontado por Levant numa apologia à natureza do homem.

Levant ainda vai além na sua leitura, no sentido de entendê-lo com uma função de consciência moral de todo o povo, considerando sua distância temporária da narrativa como uma distância funcional por conta dessa atribuição. E para o crítico, o final convincente de Steinbeck está relacionado à aspiração de Tom em relação ao papel de Casy:

*Even Casy's necessary distance is functional rather than arbitrary. He exists outside the narrative in the sense that he travels with the Joads but he is not a member of the family, and there is no danger of confusing his adventures with theirs. Further, by right of his nature and experience, he has the function of being the living moral conscience of "the people." He travels with the Joads to witness the ordeal of the Okies, to understand its causes, and to do what he can to help. Steinbeck's convincing final touch is that, at the end, Tom Joad aspires to Casy's role. In this shift, Steinbeck manipulates allegory, he does not submit to its rigid quality, for Tom is not like Casy. Tom is far more violent, more capable of anger; having been shown the way, however, he may be more successful as a practical missionary than Casy*¹⁰⁹.

É possível observar ainda que, consideradas as afirmações de Levant, Tom e Casy não seriam alegorias comuns, mas sim alegorias trabalhadas, manipuladas no sentido de uma apropriação dialética que não se prende às qualidades rígidas de uma figura estática. Seriam figuras em constante transformação, nas quais o mítico e o

¹⁰⁸ "Não estou dizendo que sou como Jesus," continuou o pregador. "Mas eu também me senti cansado como Ele, e fiquei aturdido como Ele, fui para os ermos como Ele sem material de acampamento. À noite, eu me deitava de costas e olhava as estrelas; de manhã, eu me sentava e esperava o sol nascer; no meio do dia, olhava o alto de uma colina a extensão de terras vastas e secas; à tardezinha, olhava o pôr do sol. Às vezes, rezava como antigamente, só não sabia para que ou para quem. Ali estavam as colinas e ali estava eu e nós não estávamos mais separados. Éramos uma só coisa. E essa coisa unida era uma coisa sagrada". STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 81.

¹⁰⁹ Mesmo a distância necessária de Casy é mais funcional do que arbitrária. Ele existe fora da narrativa no sentido de que viaja com os Joads, mas não é um membro da família, e não há risco de se confundirem suas aventuras com as deles. Além disso, por direito de sua natureza e experiência, ele tem a função de ser a consciência moral viva do "povo". Ele viaja com as Joads para testemunhar o calvário do Okies, para entender suas causas e fazer o que puder para ajudar. O toque final convincente de Steinbeck é que, no final, Tom Joad aspira ao papel da Casy. Nesta mudança, Steinbeck manipula a alegoria, ele não a submete à sua qualidade rígida, pois Tom não é como Casy. Tom é muito mais violento, mais apto a ira; tendo sido mostrado o caminho, no entanto, ele pode ser mais bem sucedido como um missionário prático do que Casy. LEVANT, Howard. *Op. cit.* p.104.

humano se intercalam e se completam gradativamente para formar personagens em movimento numa direção positiva de aprendizado e fortalecimento em relação aos papéis sociais que representam. Mais especificamente em relação a Tom, este pode ser visto como uma figura bastante única por ter assimilado o aprendizado de Casy por meio de seu discurso e de sua convivência e, sem descartar sua agressividade, ter se transformado num amálgama de todas essas qualidades, por isso Levant percebe a possibilidade de uma função mais promissora em Tom do que no próprio Casy, que não possui a mesma força física do protagonista.

Na sequência da leitura de Levant, ele compara esses dois personagens a dois personagens bíblicos diversos, analisando essas diferenças em suas construções:

One might say that if Casy is to be identified with Christ, the almost human god, Tom is to be identified with Saint Paul, the realistic, tough organizer. The allegorical link by which Tom is “converted” and assumes Casy’s role is deeply realized and rich with significance, not simply because it is a technical necessity, but because it is a confirmation of Casy’s reality as a man and a teacher. The parallels to Christ and Saint Paul would be only arid technical facts if they were not realized so profoundly. The trivial fact that Casy has Christ’s initials dims beside this more profound and sustained realization¹¹⁰.

Assim, a realização do elo alegórico pelo qual Tom se converte parece ser mais importante do que uma necessidade técnica de paralelo com as figuras míticas, além de confirmar o papel de Casy como homem e professor. Além disso, essa realização reafirmaria o papel de Tom como discípulo bem sucedido em relação ao aprendizado. Levant confirma então o entendimento das figuras míticas como instrumentos estéticos utilizados para a melhor significação da narrativa em si. Além de utilizar os mitos no sentido de questioná-los, a narrativa os aproveita de forma a dar mais sentido aos papéis dos personagens e a suas missões. Quando Casy é assassinado (no capítulo 26), ele já havia cumprido seu papel de professor, embora o aprendizado de Tom ainda estivesse em curso no romance e devesse continuar por conta própria.

Quando Levant afirma que Casy tem a função de ser a consciência moral do “povo”, e que Tom aspira a seu papel ao final, ele também considera que esse papel será assumido de forma diferente por Tom, de forma mais agressiva. Até mesmo por ter testemunhado o assassinato de seu mestre, Tom assume o papel de Casy como uma promessa de maior efetividade na ação. Uma vez que Casy se colocara na narrativa

¹¹⁰ Pode-se dizer que, se Casy deve ser identificado com Cristo, o deus quase humano, Tom deve ser identificado com São Paulo, o organizador realista e rígido. O elo alegórico para o qual Tom é “convertido” e assume o papel de Casy é profundamente concebido e cheio de significância, não simplesmente por ser uma necessidade técnica, mas porque é uma confirmação da realidade de Casy como um homem e um professor. Os paralelos com Cristo e São Paulo seriam apenas fatos técnicos áridos se não fossem concebidos tão profundamente. O fato trivial de que Casy tem as iniciais de Cristo fica escurecido ao lado dessa realização mais profunda e sustentada. LEVANT, Howard. *Op. cit.* p. 104.

como um filósofo empírico, com uma única base teórica mas capaz de construir suas próprias ideias, Tom se apropria delas e assume o papel de herói, num amálgama de teoria e prática que se permite realizar por conta de sua animalidade mantida e representada como livre desde o momento em que liberta a tartaruga.

Em suma, Casy é um personagem essencial no desenvolvimento do protagonista, Tom, e também representativo de um tipo social específico. De certa forma, é um papel relacionado à religiosidade no processo de produção social, mas rebelado contra essa relação, questionando seus próprios meios de inserção na vida material. Ele representa um clérigo cujas ideias teriam entrado em conflito com a realidade. A partir de então, em especial por essa atitude reflexiva, assume também um papel de orientação intelectual para Tom e incita o raciocínio no protagonista, apresentando questões que, pela simplicidade da vida que Tom havia levado até então, não faziam parte de suas preocupações imediatas. O resultado em Tom é um herói humano que condensa, em sua síntese, tanto os ensinamentos de Casy quanto uma promessa de transformação social.

A apresentação dessa síntese, por sua vez, faz-se por meio da utilização de figuras míticas que ornamentam a obra e ainda potencializam a significação das funções dos personagens. Seja por suas similaridades com Jesus, o deus mais humano que também se ausenta em boa parte de sua própria história quando passa pelas tentações no Deserto da Judeia; ou com São Paulo, um organizador mais realista e duro que disseminou as ideias do Novo Testamento; ou mesmo Moisés, o profeta mais significativo do judaísmo que libertou o povo judeu da escravidão; Tom e Casy representam tanto a incorporação de diversas qualidades desses mitos quanto seu diálogo com o mundo material e com a realidade de seu tempo. Nesse diálogo, por sua vez, as características míticas, como a presença divina, são desconfiguradas para dar lugar a um entendimento humano do próprio poder da união da classe.

Além disso, esse processo de transformação que geraria um herói desmitificado e dialético também poderia representar nalguns aspectos o processo pelo qual o próprio povo estaria passando naquele cenário, pois as dificuldades eram compartilhadas por diversas famílias além da família Joad, tanto no romance quanto na vida material, e poderia haver então diversos personagens similares a Tom. A síntese poderia surgir de antigos pastores e ex-presidiários ou de quaisquer outras combinações mutuamente complementares.

Lisca traça um paralelo em relação ao desenvolvimento e à consciência dos dois personagens em comparação com o povo. Ele fala de educação e de conversão, no sentido de que Tom seria convertido por meio das lições de Casy:

This growing awareness on the part of the people en masse is paralleled by the “education” and “conversion” of Tom and Casy. At the beginning of the book, Tom’s attitude is individualistic. He is looking out for himself. As he puts it, “I’m still laying my dogs down one at a time”, and “I climb fences when I got fences to climb.” His first real lesson comes when Casy strikes out against the trooper to save his friend and then gives himself up in his place. The second immediately following is that of the family’s stay at a federal migrant camp, and here Tom’s education is advanced still further. By the time Casy is killed, Tom is ready for his conversion, which he seals by revenging his mentor. While Tom is hiding out in the cave, after having struck down the vigilante, he has time to think of Casy and his message, so that in his last meeting with his mother, in which he asserts his spiritual unity with all men, it is evident that he has moved from material and personal resentment to ethical indignation, from particulars to principles¹¹¹.

Essa consciência crescente apontada por Levant naturalmente não ocorre com todos os personagens no mesmo ritmo. Tampouco o narrador focaliza os demais com a mesma importância, uma vez que a representação típica aponta para a particularidade do protagonista exatamente para expressar o coletivo, com especial olhar sobre sua posição concreta no processo de produção. Assim, embora os dois personagens protagonizem a narrativa, eles representam possibilidades de desenvolvimento dentro de uma classe específica da sociedade num contexto também específico, por isso são considerados alegóricos pelos críticos. Também por remeterem a essas figuras, eles indicam uma vanguarda de ativismo na qual Steinbeck parece acreditar em relação às mudanças sociais que considera necessárias.

A educação e a conversão de Tom ocorrem, na realidade, em paralelo com a educação e a conversão do povo em massa, dentro dos limites impostos pela heterogeneidade dos membros e das condições desses grupos. As etapas evidenciadas por Levant acontecem também na medida em que os personagens adquirem sua consciência de classe. As “lições” que Tom toma na convivência com Casy são fundamentais em seu processo de transformação.

Casy, como consciência moral do povo, como afirmou Levant, deixa a Tom o legado de sua educação e conversão. Este, por sua vez, fisicamente mais apto e até

¹¹¹ Essa consciência crescente por parte do povo em massa é colocada em paralelo com a “educação” e “conversão” de Tom e Casy. No início do livro, a atitude de Tom é individualista. Ele está preocupado consigo mesmo. Como ele coloca “ainda coloco um pé à frente do outro”, e “eu pulo uma cerca quando há uma cerca para pular.” Sua primeira aula real ocorre quando Casy luta contra os guardas para salvar seu amigo e então se entrega no lugar dele. A segunda aula imediatamente a seguir ocorre quando a família fica no acampamento federal para imigrantes, e então a educação de Tom vai ainda mais longe. Quando Casy é assassinado, Tom está pronto pra sua conversão, a qual ele sela vingando a morte de seu mentor. Enquanto Tom está escondido na caverna, após ter acertado o vigilante, ele tem tempo de pensar em Casy e sua mensagem, então em seu último encontro com sua mãe, durante o qual ele confirma sua unidade espiritual com todos os homens, fica evidente que ele mudou de ressentimento material e pessoal para uma indignação ética, do particular para os princípios. LISCA, Peter. *Op. cit.* p. 173.

mais violento, deixa a promessa do herói capaz de iniciar uma liderança para o povo, a qual já se representa quando Tom guia Ma Joad pelo caminho. Para tanto, foi necessário que esse herói se desmitificasse de um papel divino para assumir seu papel de líder humano, concreto e material, que não opera milagres e conta com a união de sua classe para ter sucesso na transformação social que pleiteia.

2.1.2. Demais estruturas míticas

As figuras míticas trazem características de vanguarda e as compartilham com os personagens em foco. O uso desses mitos, entretanto, não se concentra unicamente nos personagens principais. Há, no romance, representações de grupos, menções a companhias e a grupos de pessoas que podem remeter a monstros ou outros mitos. Fontenrose fala a respeito de inversões bíblicas, sendo estas os casos em que Steinbeck se teria apropriado dos mitos para inverter padrões da narrativa:

In no Steinbeck novel do the biological and mythical strands fit so neatly together as in The Grapes of Wrath. The Oklahoma land company is at once monster, Leviathan, and Pharaoh oppressing the tenant farmers, who are equally monster's prey and Israelites. The California land companies are Canaanites, Pharisees, Roman government, and the dominant organism of an ecological community. The family organism are forced to join together into a larger collective organism; the Hebrews' immigration and sufferings weld them into a united nation; the poor and oppressed receive a Messiah, who teaches them a unity in the Oversoul. The Joads are equally a family unit, the twelve tribes of Israel, and the twelve disciples. Casy and Tom are both Moses and Jesus as leaders of the people and guiding organs in the new collective organism¹¹².

De acordo com a narrativa, a companhia de terra de Oklahoma gera dificuldades aos povos, como sugerido por Fontenrose. Mas diferentemente desse monstro mítico, ela é mantida por homens, proprietários de terras, e da mesma forma ocorre com as companhias de terras da Califórnia. Nalguns trechos do início da narrativa, as instituições são vistas pelos personagens como “entidades” com as quais não se pode lutar por não haver uma pessoa específica com quem lutar, conforme no discurso de Muley Graves adiante. Entretanto, no desenvolvimento do romance, as pessoas que defendem e representam essas entidades são levemente expostas, ao menos como grupos sociais. Assim, o uso das analogias aqui também apresenta a

¹¹² Em nenhum romance de Steinbeck as vertentes biológicas e míticas se encaixam tão bem juntas como em *The Grapes of Wrath*. A companhia de terra de Oklahoma é, de uma só vez, o monstro Leviathan e o Faraó oprimindo os lavradores, que são igualmente presas dos monstros e israelitas. As companhias de terras da Califórnia são os cananeus, os fariseus, o governo romano, e o organismo dominante de uma comunidade ecológica. O organismo da família é forçado a unir-se num grande organismo coletivo, a imigração e o sofrimento dos hebreus os fundem numa nação unida; os pobres e oprimidos recebem um Messias, que lhes ensina uma unidade na Superalma. Os Joads são igualmente uma unidade familiar, as doze tribos de Israel e os doze discípulos. Casy e Tom são ambos Moisés e Jesus como líderes do povo e órgãos orientadores no novo organismo coletivo. FONTENROSE, Joseph. *Op. cit.* p.82.

apropriação de Steinbeck de figuras míticas para, além de ornamentar a narrativa, incitar questões de aproximação com a humanidade que transporiam os dogmas e as orientações religiosas presentes nos textos bíblicos.

Fontenrose entende que cada tema e cada fase do mítico constrói uma conclusão simples, a unidade da espécie humana: “*Each theme – organismic, ecological, mythical; and each phase of the mythical: Exodus, Messiah, Leviathan, ritual sequence – builds up to a single conclusion: the unit of all mankind*”¹¹³. Essas estruturas, portanto, passam por uma disputa no romance, durante a qual cada personagem ou grupo que as representa tem seu papel social discutido de acordo com a observação da vida material. A mais aparente quebra estrutural dos mitos é a própria chegada dos imigrantes à Califórnia (que ocorre no capítulo XVIII), conforme explica Richard Gray, em *A History of American Literature*:

*Steinbeck plays cunningly with different mythical structures, too, to add resonance and representativeness to his story. The journey of the Joads recalls many other earlier, epic migrations: notably, the Biblical journey to the Promised Land and the westward movement that helped shape the history of the American nation. What the Joad family find when they reach California, however, is no land of promise. For these western adventurers, there is no realization of a dream of freedom. There is only further injustice and inequity, more poverty and pain*¹¹⁴.

Assim, a apropriação dessas analogias (como a própria viagem que remete às peregrinações) complementa o caráter ficcional da obra e, como afirma Gray, adiciona ressonância e representatividade, uma vez que familiariza o público por meio de alusões a detalhes já conhecidos de suas leituras ou vivências.

As estruturas míticas são então utilizadas pelo autor também como um instrumento de reconhecimento primeiro, mas o impacto com a realidade do momento em que o romance é escrito direciona toda a obra para a crueza de uma peregrinação não mais idealmente heroica, e sim humana e constante, historicamente determinada.

2.1.3. Muley Graves: o abandono da luta individual

¹¹³ “Cada tema – orgânico, ecológico, mítico – e cada fase do mítico: Êxodo, Messias, Leviathan, sequência ritual – constrói uma única conclusão: a unidade da humanidade”. FONTENROSE, Joseph. *Op. cit.* p.82.

¹¹⁴ Steinbeck joga habilmente com diferentes estruturas míticas, também, para adicionar ressonância e representatividade a sua história. A viagem dos Joads lembra muitas outras migrações épicas anteriores: nomeadamente, a viagem bíblica para a Terra Prometida e o movimento para o oeste que ajudou a moldar a história da nação americana. O que a família Joad encontra quando chega à Califórnia, no entanto, não é uma terra prometida. Para esses aventureiros do oeste, não há realização de um sonho de liberdade. Há apenas mais injustiça e desigualdade, mais pobreza e dor. GRAY, Richard. *Op. cit.* p. 498.

É importante atentar novamente para o caráter de união de classe reafirmada em diversos momentos do romance. A leitura de Fontenrose sobre a unidade da humanidade é bastante assertiva, mas nesse cenário em específico, a unidade também é evidentemente voltada à classe trabalhadora oprimida. Um personagem essencial para o entendimento dessa unidade, exatamente por apontar uma luta individual fracassada, é o personagem que fica sozinho nas terras das quais foram todos expulsos, Muley Graves. No início da narrativa, quando Casy e Tom se deparam com a velha casa abandonada dos Joads, encontram-no e ele lhes explica a razão de se terem esvaziado tanto aquela quanto diversas outras casas de moradores da região. Muley conta que os agricultores partiram quando o banco enviou tratores para arrasar as terras. No caso dos Joads, conta que estavam, naquele momento, na casa do tio de Tom, o tio John, onde colhiam algodão para levantar fundos e viajar para o oeste nalgumas semanas.

Embora sua passagem não seja longa, Muley, assim como os demais personagens, atua de forma importante dentro da hierarquia de tipos reciprocamente integrantes explicada por Lukács. Para Fontenrose, ele representa, inclusive por seu nome, os túmulos dos ancestrais deixados nas terras das quais as famílias estavam sendo expulsas: “*The migrants were leaving the graves of their ancestors behind them, personified in Muley Graves. He was stubborn, as his nickname indicates, and he refused to leave the country, although he had no house to live in [...]*”¹¹⁵.

Muley vivia a esconder-se dos guardas responsáveis pela manutenção da propriedade das terras, caçava animais para sobreviver e passeava como um fantasma pelas casas que não haviam sido derrubadas, como ele mesmo explica a Tom e Casy: “*I ‘m jus’ wanderin’ aroun’ like a damn ol’ graveyard ghos’*”¹¹⁶.

Mais do que personificar e representar os túmulos dos ancestrais, que ficam na terra com toda a história da região, a figura de Muley parece mostrar também o que ocorre com quem se recusava a deixar as terras tomadas pelos bancos e pelas corporações. Ele representaria, então, além do próprio personagem e seu comportamento transtornado, a inexistência de uma “escolha” que os camponeses da região poderiam ter, a não ser se quisessem viver da mesma forma, caçando animais e fugindo de guardas armados. O personagem de Muley representa ainda os limites de

¹¹⁵ “Os imigrantes foram deixando para trás os túmulos de seus antepassados, personificados em Muley Graves. Ele era teimoso, como indica o apelido, e se recusou a deixar a região, embora não tivesse casa para morar [...]”. FONTENROSE, Joseph. *Op. cit.* p. 81-82.

¹¹⁶ “Tenho estado perdido por aí como um fantasma.” STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 51.

um homem sozinho lutando contra as tempestades de areia e os grandes proprietários de terras da região.

No período que Tom e Casy passam com ele, eles comentam sobre diversos aspectos da vida comum dos arrendatários. Os costumes e episódios narrados pelos personagens como lembranças descrevem pessoas simples e embrutecidas pela condição de vida do trabalhador rural com pouca ou nenhuma assistência social e educacional. Os valores das famílias parecem basear-se em ideias de brutalidade, embora eles não se orgulhem, em geral, da pobre condição educacional que não lhes proporciona a educação suficiente para desenvolverem a capacidade de leitura. Mais uma vez na narrativa, a ausência de um Estado que cumpra suas responsabilidades sociais é sutilmente evidenciada.

De acordo com Muley, a expulsão das famílias teria ocorrido porque, após as tempestades de areia na região, a colheita não era suficiente, o que deixava os arrendatários endividados. Os então donos das terras teriam expulsado os moradores e enviado tratores para a colheita em larga escala, arrasando também, com esses tratores, as casas dos moradores que hesitavam em sair:

Joad said, "What's the idear of kickin' the folks off?"
"Oh! They talked pretty about it. You know what kinda years we been havin'. Dust comin' up an' spoilin' ever'thing so a man didn't get enough crop to plug up an ant's ass. An' ever'body got bills at the grocery. You know how it is. Well, the folks that owns the lan' says, 'We can't afford to keep no tenants.' An' they says, 'The share a tenant gets is jus' the margin a profit we can't afford to lose.' An' they says, 'If we put all our lan' in one piece we can jus' hardly make her pay.' So they tractored all the tenants off a the lan'. All 'cept me, an' by God I ain't goin'¹¹⁷.

A explicação de Muley não questiona detalhes sobre a organização sociopolítica que ignora a miséria dos arrendatários e nem entra em questões quanto à crise econômica do país. De seu ponto de vista, o entendimento geral se justifica, inclusive, quando ele explica com simplicidade o que ocorre com as famílias após Tom questionar sobre como seus pais teriam aceitado tal expulsão:

"Well, the guy that comes aroun' talked nice as pie. 'You got to get off. It ain't my fault.' 'Well,' I says, 'whose fault is it? I'll go an' I'll nut the fella.' 'It's the Shawnee Lan' an' Cattle Company. I jus' got orders.' 'Who's the Shawnee Lan' an' Cattle Company?' 'It ain't nobody. It's a company.' Got a fella crazy. There wasn't nobody you could lay for. Lot a the folks jus' got tired out lookin' for somepin to be mad at- but not me. I'm mad at all of it. I'm stayin.'¹¹⁸"

¹¹⁷ Joad perguntou: "Que ideia foi essa de escorraçarem a gente?" "Oh! Fala-se muito disso. Você sabe que anos nós temos tido. A poeira estraga tudo e um homem não consegue colheita que chegue para encher um cesto. E todos fazem dívidas na mercearia. Sabe como é. Bem, os donos da terra, dizem: 'Não podemos ter reideiros.' E dizem: 'A parte que um reideiro tem é precisamente a margem de lucro que não podemos perder.' E dizem: 'Se pusermos a terra num bloco, nem assim o rendimento dela é vantajoso.' E, por isso, enxotaram com o trator todos os reideiros da terra. Todos, menos eu, e eu não vou. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.47.

¹¹⁸ O tipo que veio falava com doçura: "Vocês têm de sair. A culpa não é minha." "Então," disse eu, "de quem é a culpa, que eu

Nessa altura da narrativa, a situação material dos personagens é mais claramente explicada, mas o comportamento do personagem é tão embrutecido quanto ingênuo em relação a esse quadro político. Fica claro que houve uma reação geral dos arrendatários contra a expulsão pelos tratores, e que essa reação implicava a procura por um culpado com quem se pudesse brigar. Após o entendimento de que não haveria como ou contra quem se revoltar, os arrendatários com suas famílias deixaram as terras em busca de sobrevivência noutros lugares. Muley, entretanto, não aceitava a situação, e resolveu se submeter aos perigos da clandestinidade e da solidão no solo árido e poeirento, deixando inclusive sua família, que buscava sobreviver fora dali. Diferentemente dos demais, ele diz que não se cansou de procurar alguém com quem brigar pela situação, mas seu fracasso é previsível em especial por ele ter ficado sozinho.

Por essa razão, Muley representa a ineficácia de uma luta individual, a fraqueza de um homem que não reconhece a necessidade de sua inserção na vida social dentro daquele sistema, em especial por ser ele um membro da classe mais prejudicada em tempos de crise. Ademais, ele também poderia representar um passado deixado para trás pelos personagens que iniciaram seu desenvolvimento intelectual e de luta, um passado com base na brutalidade, na individualidade e na ausência de consciência política.

A animalidade que a tartaruga veio representar como necessária aos personagens principais para que esses se mantivessem em marcha durante a narrativa, agora complementa sua imagem em Muley, com a ideia de que, embora necessária, ela não é suficiente. Como combustível único, ela levaria a marcha ao abismo caso não houvesse um trajeto no sentido racional. Casy e Tom seriam então como Muley, e teriam seu mesmo destino, caso não iniciassem sua reflexão acerca dos acontecimentos. Eles deixam essa possibilidade para trás quando partem na Hudson dos Joads e se despedem de Muley. A animalidade pura passa a ser, então, passado para os personagens principais. E Muley, com seu destino incerto e nada promissor, fica no passado dos personagens, estes já em direção à consciência de classe.

vou acabar com o sujeito?" "É da Companhia Shawnee de Terras e de Gado. Eu apenas recebi ordens." "Quem é a Companhia Shawnee de Terras e de Gado?" "Não é ninguém. É uma companhia." Deixam a gente maluco. Não tinha em quem bater. Todo mundo cansou de procurar alguém pra brigar. Todos menos eu. Estou louco com tudo isso. Eu fico. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.48.

2.1.4 O Casal Joad e os Limites do Matriarcado

Há ainda na narrativa outra representação importante nesse retrato trágico da Grande Depressão. Os papéis de Pa Joad e de Ma Joad, nos limites do homem comum e da mulher que se encaixa nos moldes de mulher exemplar de Steinbeck, são também marcados em relação a esse processo de conscientização.

Após esse período que Tom e Casy passam com Muley na antiga casa de Tom, durante o qual têm de se esconder dos oficiais que guardavam as terras, eles seguem então para a casa de tio John, e encontram a família se preparando para realizar a longa viagem para a Califórnia em busca de trabalho. O primeiro personagem encontrado pelos dois é o Velho Tom, Pa Joad. Em sua apresentação, é possível observar o mesmo cuidado com uma caracterização tipificada nos moldes de Lukács. E da mesma forma que ocorre com Tom, a especificação de suas roupas é importante para distinguir seu lugar na sociedade:

He wore a black, dirty slouch hat and a blue work shirt over which was a buttonless vest; his jeans were held up by a wide harness-leather belt with a big square brass buckle, leather and metal polished from years of wearing; and his shoes were cracked and the soles swollen and boat-shaped from years of sun and wet and dust. The sleeves of his shirt were tight on his forearms, held down by the bulging powerful muscles. Stomach and hips were lean, and legs, short, heavy, and strong¹¹⁹.

Como o filho, o velho Tom também é um homem forte, de músculos salientes e marcado pelo tempo. Suas roupas e calçados denunciam suas condições de vida. Mais uma vez, as marcas de uma rotina de pouco alimento e muito trabalho ficam desenhadas no corpo do personagem. O desgaste de suas vestes acompanha o desgaste de seu corpo, ambos já prejudicados pelos anos de trabalho sob sol, chuva e poeira, mas a inflexibilidade das roupas não acompanhava a força física de suas formas. E quando o narrador aponta para seu rosto, vê-se também um rosto cansado, com as vistas decadentes:

His face, squared by a bristling pepper and salt beard, was all drawn down to the forceful chin, a chin thrust out and built out by the stubble beard which was not so grayed on the chin, and gave weight and force to its thrust. Over old Tom's unwhiskered cheek bones the skin was as brown as meerschaum, and wrinkled in rays around his eye-corners from squinting. His eyes were brown, black-coffee brown, and he thrust his head forward when he looked at a

¹¹⁹ Ele usava um chapéu preto, sujo, encurvado e uma camisa azul de trabalho sobre a qual trazia um colete sem botões. As calças jeans eram mantidas por um largo cinto de couro, com uma enorme fivela quadrada de metal, tudo polido por longos anos de uso, e sapatos rachados, de solas inchadas, completamente deformados por anos de sol, de umidade e de poeira. As mangas arregaçadas da camisa estavam justas nos antebraços, seguradas por músculos salientes e poderosos. O ventre e as ancas do velho eram enxutos de carnes e as pernas, curtas, grossas e fortes. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.71.

*thing, for his bright dark eyes were failing. His lips, from which the big nails protruded, were thin and red*¹²⁰.

As marcas do rosto do velho Tom apontam para longos anos de trabalho e sua estrutura geral indica a necessidade do descanso que não alcançaria na trajetória para a qual se preparava. Seus olhos escuros e brilhantes começavam a falhar, o que prometia tornar seu trabalho ainda mais difícil. Os pregos que segurava na boca fina e vermelha, acoplados à descrição do personagem, ajudam a construir a imagem do trabalhador sem trégua, cujas necessidades mais básicas dependem de uma constante corrida pelo trabalho que não respeita idade, necessidade ou condições de vida.

Sujeito e objeto de uma sociedade patriarcal, o velho Tom assumia sem despotismo seu posto de chefe da família. No entanto, essa estrutura dominante se modifica no decorrer da narrativa, em especial quando Ma Joad assume a função de líder do grupo. Como sugere a forma com que o narrador se refere a ele, *Old Tom* indica toda uma antiga geração de patriarcas, cujas características físicas mostram que a luta já estava presente em suas vidas há tempos, e sugere um passado de trabalho exaustivo pela manutenção da terra e um forte enraizamento da população.

A expulsão das famílias parece tê-lo transtornado, e a ascensão de Ma Joad como líder gera nele um comportamento surpreso e contrariado, mas logo conformado pelos constrangimentos da situação. No decorrer da narrativa, Pa parece começar a entender uma nova constituição da família cuja liderança, agora matriarcal, demandava contribuição e participação de todos, e contava também com as pessoas ao redor, ampliando o horizonte dessa visão familiar a toda sua classe. Esse entendimento pode sugerir que, além de Tom e Casy, Pa Joad também passa por um processo de transformação e de desenvolvimento intelectual e humano, em especial rumo a uma consciência de classe mais abrangente.

Desde o início, Pa mostra uma visão prática na tomada das decisões. Antes de partirem para a Califórnia, há uma discussão na família sobre a possibilidade de levarem ou não Casy em sua Hudson superlotada. Grampa e Ma Joad discutem sobre a boa ou a má sorte que traria um pastor com eles, enquanto Pa contabiliza as pessoas e prevê atitudes práticas para a viagem, sempre contando, no entanto, com a ajuda de Ma:

¹²⁰ As faces, emolduradas por uma rude barba sal e pimenta, descaíam para o queixo vigoroso - um queixo proeminente, acentuado e moldado pela barba hirsuta, menos grisalha no queixo, dando peso e força ao empuxo. Nas bochechas sem pêlo, a pele era morena, da cor da espuma do mar, e enrugada em raios ao redor dos olhos por forçá-los. Seus olhos eram castanhos, cor de café preto e ele inclinava a cabeça para a frente cada vez que tinha de examinar bem qualquer coisa, porque aqueles olhos escuros e brilhantes começavam a enfraquecer. Os lábios que retinham os pregos eram delgados e vermelhos. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.71-72.

“They’s more to this than is he lucky, or is he a nice fella,” Pa said. “We got to figger close. It’s a sad thing to figger close. Le’s see, now. There’s Grampa an’ Granma- that’s two. An’ me an’ John an’ Ma- that’s five. An’ Noah an’ Tommy an’ Al- that’s eight. Rosasharn an’ Connie is ten, an’ Ruthie an’ Winfiel’ is twelve. We got to take the dogs ‘cause what’ll we do else? Can’t shoot a good dog, an’ there ain’t nobody to give ‘em to. An’ that’s fourteen.”[...] But I’m wonderin’ if we can all ride, an’ the preacher too. An’ kin we feed a extra mouth? Without turning his head he asked, “Kin we, Ma?”¹²¹

Ma, por sua vez, apresenta argumentos de solidariedade em favor de Casy:

Ma cleared her throat. “It ain’t kin we? It’s will we?” she said firmly. “As far as ‘kin,’ we can’t do nothin’, not go to California or nothin’; but as far as ‘will’, why, we’ll do what we will. An’ as far as ‘will’- it’s a long time our folks been here and east before, an’ I never heerd tell of no Joads or no Hazletts, neither, ever refusin’ food an’ shelter or a lift on the road to anybody that asked. They’s been mean Joads, but never that mean.” [...] An’ any time when we got two pigs an’ over a hundred dollars, an’ we wonderin’ if we kin feed a fella?” She stopped, and Pa turned back, and his spirit was raw from the whipping¹²².

E Pa então entende e absorve as razões da mulher, acolhe Casy como um membro da família e o convida a participar das decisões: *Pa looked at the face of each one for dissent, and then he said, “Want to call ‘im over, Tommy? If he’s goin’, he ought to be here.”¹²³*

Esse trecho da narrativa apresenta tanto a praticidade de Pa, que coloca as necessidades básicas acima das questões de sorte ou misticismo, quanto sua flexibilidade em relação às opiniões de sua mulher generosa e dos demais membros da família, o que sugere uma predisposição para a atitude democrática que Pa manteria por toda a narrativa. Por outro lado, essa passagem também sugere que a solidariedade já teria lugar nas atitudes dos personagens acima dessa praticidade. Ou seja, Pa apresenta aqui o caráter prático, enxergando a família como um centro fechado e se preocupa com sua sobrevivência, enquanto Ma mostra desde já a empatia pelo outro independentemente de seu parentesco, mas ainda considerando o nome da família como algo importante a se manter com bons olhos pelos demais.

Assim como Tom aceita e se apropria dos conselhos e do ponto de vista de Casy, Pa recebe as opiniões de Ma com reconhecimento quanto a suas razões, mesmo

¹²¹ “Tem mais do que saber se traz boa sorte ou se é um homem bom”, disse Pa, “Precisamos ver mais de perto. Vamos ver: tem Grandpa e Grandma, dois. Eu e John e Ma, cinco. Noah e Tommy e Al, oito. Rosasharn e Connie são dez, e Ruthie e Winfield dá doze. Temos que levar os cachorros ou fazemos o que? Não se mata um bom cachorro e não tem pra quem dar os dois. E assim dá catorze.” [...] Mas estou pensando se podemos ir todos e mais o pastor. E podemos alimentar outra pessoa?”. Sem voltar a cabeça ele perguntou, “Podemos, Ma?” STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 102.

¹²² Ma limpou a garganta: “Não é questão se podemos, é se queremos” ela disse com firmeza. “Se for poder, não podemos fazer nada, nem ir pra California; mas se queremos, vamos fazer tudo o que der. E com isso, a gente vive aqui há muitos anos e nunca ninguém disse que um Joad ou um Hazlett já recusou comida e abrigo ou uma carona na estrada pra qualquer um que pedisse. Já teve Joad ruim, mas nunca tão ruim.” [...] De qualquer maneira, a gente, tendo dois porcos, e mais de cem dólares, não deve ficar pensando se pode sustentar mais uma pessoa...” Ela parou então, e Pa virou de volta, e seu espírito estava mortificado com a lição. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 102.

¹²³ O pai olhou o rosto de cada um dos presentes, à espera de qualquer protesto e depois disse: “Chame Casy aqui, Tommy. Se ele for, deve ficar com a gente aqui. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 102.

que isso o envergonhe ou diminua sua autoridade como chefe da família. A diferença entre as duas influências é que, além de o foco da obra não se direcionar especificamente ao processo de Pa e sim ao de Tom, este toma o tempo de quase toda a narrativa para realmente incorporar os conselhos de Casy, enquanto Pa já considera a sabedoria e a solidariedade da mulher desde o início.

Embora Ma Joad seja considerada por muitos críticos uma guardiã da união da família, desde o início do romance ela já apresenta uma generosidade para além desses laços, a qual lhe seria característica em toda a narrativa. Ademais, o processo de transformação da personagem no decorrer da saga pode indicar uma mudança de ponto de vista quanto à figura da família e da comunidade.

Aparentemente, o que acaba sendo modificado no discurso de Ma é que havia em princípio uma preocupação com a manutenção da reputação ligada ao nome da família e isso se transforma numa consciência ampla de que a ajuda mútua entre os membros de sua classe seja algo natural e necessário, independentemente do parentesco. Tal mudança se manifesta quando ela responde à senhora Wainwright no último capítulo da narrativa: *“Use’ ta be the fambly was fust. It ain’t so now. It’s anybody. Worse off we get, the more we got to do¹²⁴”*. A generosidade de Ma, portanto, é mantida, mas as razões pelas quais ela a mantém se transformam e passam a ser mais abrangentes do que aquelas relacionadas à manutenção de uma honra de família. Um exemplo claro de uma parte desse processo de transformação de Ma ocorre quando ela agradece a ajuda do comerciante na venda do rancho Hooper:

“Thanks to you,” she said quietly. She started for the door, and when she reached it, she turned about. “I’m learnin’ one thing good,” she said. “Learnin’ it all a time, ever’ day. If you’re in trouble or hurt or need - go to poor people. They’re the only ones that’ll help- the only ones.” The screen door slammed behind her¹²⁵.

Nesse momento da narrativa, já com a família desmembrada, Ma deixa claro que passa por um processo de aprendizagem importante, o qual, em certos aspectos, presumiria uma idealização dos pobres muito criticada nalgumas leituras das obras de Steinbeck. No entanto, se considerados mais detalhes da narrativa, essa idealização não se sustenta completamente porque boa parte dos personagens é apresentada com a

¹²⁴ Antes era a família em primeiro lugar ... Agora não é mais. É qualquer um. Quanto pior a gente fica, mais tem de fazer isso. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 445.

¹²⁵ “Muito obrigada” disse, baixinho. Foi para a porta e, quando ali chegou, voltou-se “Estou aprendendo uma coisa boa” disse. “Aprendo isso o tempo todo, todos os dias. Se você está com problemas ou machucado ou necessitado, procure gente pobre. São os únicos que vão ajudar, os únicos.” O guarda-vento bateu atrás dela. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 376.

totalidade de seus vícios e virtudes, como foi observado na leitura do personagem de Tom e do motorista de caminhão.

Como também já se pôde perceber pela trajetória dos personagens em geral, os temas da hostilidade e da hospitalidade não escolhem necessariamente a classe social no romance, haja vista o personagem de Connie, que abandona a mulher, Rose of Sharon, antes de seu filho nascer. Nesse trecho, portanto, as observações de Ma mais parecem um desabafo em relação ao tratamento que havia recebido até então dos proprietários de terras, concluindo que somente dos pobres é que se podia receber alguma ajuda nos momentos de necessidade. Ademais, algo muito significativo nesse trecho é o esclarecimento da personagem quanto a seu próprio processo de aprendizado – *“Learnin’ it all a time, ever’ day.”* Esse reconhecimento das mudanças aparece de forma menos clara no discurso de Pa, quando este já apresenta alguns sinais de transformação ao final da narrativa.

Nellie Y. McKay, num ensaio intitulado *“Happy [?]-Wife-and-Motherdom”*: *The Portrayal of Ma Joad in John Steinbeck’s The Grapes of Wrath*, acredita que os homens da família Joad (exceto Tom) talvez nunca cheguem a um desenvolvimento completo: *“As they suffer, the Joads, in particular the mother and her son Tom (the other Joad men never develop as fully), gradually shed their naïveté and achieve a sound political consciousness of class and economic oppression”*¹²⁶. De fato, os processos de desenvolvimento de Tom e de Ma são bem mais completos do que os dos demais Joads, e se direcionam a uma consciência de classe e da força da opressão econômica. No entanto, é possível notar que a narrativa sugere, em especial ao final, que Pa Joad se encontra num processo de transformação nos moldes do que o autor sugere como necessário à transformação social como um todo, ou seja, com o medo cedendo lugar à revolta.

Mais próximo do final da narrativa, o comportamento de Pa durante o trabalho de parto de Rose é bastante cooperativo e conta com a ajuda de alguns dos demais moradores dos vagões onde estão acampando. Ao contrário de seu filho Al, que mesmo nos momentos de maior necessidade ainda se prende ao individualismo e ao amor romântico como guia principal de suas decisões, Pa parece começar a entender a

¹²⁶ “Conforme vão sofrendo, os Joads, em particular a mãe e o filho Tom (os outros homens da família nunca se desenvolvem completamente), eles perdem gradualmente sua ingenuidade e adquirem uma consciência política de classe e de opressão econômica”. McKEY, Nellie Y. In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*. New York: Penguin, 1997. p. 665.

importância da união com os companheiros de sua classe, mesmo que esse processo ainda se apresente incipiente para este personagem.

No último capítulo do romance, acampados em vagões na Califórnia, os homens começam a discutir a saída do acampamento por conta de uma enchente. Rose of Sharon entra em trabalho de parto e a família não pode então sair do local. Conforme o rio começa a subir, Pa e tio John conversam sobre a construção de um dique para reter a água do acampamento, o que se torna ainda mais necessário por conta do parto. Na construção desse dique, Pa reconhece rapidamente que não poderá contar com todos, mas toma a frente do trabalho, com alguns dos homens:

“Baby?”

“Yeah. We can't go now.”

A tall man said, “It ain't our baby. We kin go.”

“Sure,” Pa said. “You can go. Go on. Nobody's stoppin' you. They's only eight shovels.” He hurried to the lower part of the bank and drove his shovel into the mud. The shovelful lifted with a sucking sound. He drove it again, and threw the mud into the low place on the stream bank. And beside him the other men ranged themselves. They heaped the mud up in a long embankment, and those who had no shovels cut live willow whips and wove them in a mat and kicked them into the bank. Over the men came a fury of work, a fury of battle. When one man dropped the shovel, another took it up. They had shed their coats and hats. Their shirts and trousers clung tightly to their bodies, their shoes were shapeless blobs of mud. A shrill scream came from the Joad car. The men stopped, listened uneasily, and then plunged to work again. And the little levee of earth extended until it connected with the highway embankment on either end. They were tired now, and the shovels moved more slowly. And the stream rose slowly. It edged above the place where the first dirt had been thrown¹²⁷.

Embora esse dique seja provisório e paliativo, Pa se contenta com o resultado, com a utilidade de seu ato diante de seus companheiros de jornada:

Pa laughed in triumph. “She'd come over if we hadn' a built up!” he cried.

The stream rose slowly up the side of the new wall, and tore at the willow mat. “Higher!” Pa cried. “We got to git her higher!”

The evening came, and the work went on. And now the men were beyond weariness. Their faces were set and dead. They worked jerkily, like machines. When it was dark the women set lanterns in the car doors, and kept pots of coffee handy. And the women ran one by one to the Joad car and wedged themselves inside¹²⁸.

¹²⁷ “Um bebê?” “Sim. A gente agora não pode sair daqui.” Um homem alto disse: “O bebê não é nosso. Não temos nada com isso. A gente pode ir.” “Claro” disse Pa. “Você pode ir. Vá. Ninguém está segurando você. Só tem oito pás.” Ele correu para a parte mais baixa da margem do rio e cravou a sua pá no lodo. A pá saiu com um som sugado. Cavou de novo, amontoando o lodo na parte mais baixa da margem. A seu lado, os outros homens começaram a trabalhar. Empilharam o lodo num barranco, e os que não tinham pá cortavam ramos de salgueiro e entrançavam-nos formando uma esteira que espetavam no lodo. Apoderou-se dos homens uma fúria de trabalho, de batalha. Quando um deixava a pá, outro a apanhava. Tinham tirado os casacos e os chapéus. As camisas e as calças colavam-se-lhes ao corpo, os sapatos eram uma massa informe de lodo. Um grito agudo veio do vagão dos Joads. Os homens pararam, escutaram nervosos e voltaram ao trabalho. E o barranco foi crescendo até se ligar ao barranco da estrada dos dois lados. Eles estavam cansados, e as pás moviam-se mais devagar. O riacho subia devagar. Já inundava o lugar onde tinham começado a amontoar a terra. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 441.

¹²⁸ Pa sorriu em triunfo. – Ela já teria chegado aqui se não tivéssemos construído! Gritou. O riacho subiu devagar nas bordas do dique e atirou-se à esteira de salgueiro. “Mais alto!” gritou o pai. “A gente tem de fazer mais alto!” A noite chegou o trabalho continuava. Os homens estavam exaustos. Seus rostos, petrificados e mortos. Trabalhavam como máquinas. Quando escureceu, as mulheres puseram lanternas à entrada dos vagões e prepararam café. E foram entrando uma a uma no vagão dos Joads. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 441.

O trabalho durou a noite toda. Os homens exaustos trabalhavam juntos e compartilhavam o desespero de tentar evitar que seus carros fossem inundados, mas algum tempo depois o dique foi derrubado por uma árvore e a enchente entrou nos motores dos carros.

Aqui o processo de transformação de Pa Joad se faz junto aos outros homens, uma vez que ele é o personagem mais próximo do homem comum. É importante observar que o autor parece prever, dessa forma, que os homens comuns já trabalhavam como se estivessem em guerra – “*a fury of battle*”. Enquanto a vida lutava por começar no parto de Rose, os homens lutavam para proteger suas famílias. Ambos fracassam diante das adversidades. Ambas as batalhas parecem ser essenciais na transformação de Pa, que claramente se revolta contra toda a situação precária.

No intercapítulo anterior, o narrador conta como o desespero dos homens famintos os fazia mendigar e até roubar comida nas cidades, e enfatiza o fato de que seus medos se tinham tornado raiva. Pa aparece então, no segundo dia, com dez batatas e as cozinha para a família faminta, sem explicar de onde vinham ou como as teria conseguido:

On the morning of the second day Pa splashed through the camp and came back with ten potatoes in his pockets. Ma watched him sullenly while he chopped out part of the inner wall of the car, built a fire, and scooped water into a pan. The family ate the steaming boiled potatoes with their fingers. And when this last food was gone, they stared at the gray water; and in the night they did not lie down for a long time¹²⁹.

Assim, sugere-se que Pa teria transformado seus medos em raiva, conforme o narrador dos intercapítulos discorre a respeito da maioria dos homens, uma raiva que os manteria em pé: “[...] *and in the eyes of the people there is the failure; and in the eyes of the hungry there is a growing wrath. In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage*¹³⁰.”

Dessa forma, o velho Tom representa a maioria dos homens em sua situação, em especial os homens de sua geração. Como Tom e Casy, ele mantém suas características individuais nos moldes do tipo lukacsiano, e se integra reciprocamente numa relação dinâmica com os demais personagens, em especial Ma, que lhe serve como guia intelectual na mudança causada por todo o sofrimento da família. Ele ocupa

¹²⁹ Na manhã do segundo dia, Pa saiu pelo acampamento e voltou com dez batatas nos bolsos. Ma o observava sombriamente enquanto ele rachava uma parte da parede interior do carro, fazia lume e colocava água numa panela. A família comeu as batatas cozidas e fumegantes com os dedos. E quando esta última comida se acabou, eles olharam para a água acinzentada, e à noite demoraram para deitar-se. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 450.

¹³⁰ [...] e nos olhos das pessoas há o fracasso; e nos olhos dos famintos há uma ira crescente. Nas almas das pessoas as vinhas da ira estão se enchendo e crescendo muito, crescendo muito para a colheita. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 349.

o lugar concreto do membro mediano, do membro que não se destaca como Tom e Casy, mas essencial num processo de transformação que se mostra a cada momento mais iminente. Ele posiciona seu lugar social exatamente no meio desses personagens sobre os quais o foco narrativo se concentra.

Pa havia nascido na terra tomada por seus antepassados na colonização, e crescido numa sociedade na qual seu papel estava delimitado como chefe de família, com seus privilégios e obrigações bem definidos. Acostumado a ver o resultado de seu trabalho, a usufruir do produto direto dele, ele é obrigado a alienar-se por meio do trabalho assalariado. O personagem não só sofre o desenraizamento da terra e a alienação forçada do trabalho, como também precisa reassumir seu posto diante da mudança de status de pequeno proprietário de terra para assalariado, de sujeito patriarcal para membro de uma comunidade diferente. Ele observa e presencia a ascensão social da mulher organizando uma estrutura típica das sociedades matriarcais.

Essa mudança organizacional, embora figure positivamente no romance, tem origem numa decadência econômica radical, pois sugere que a mulher teria tomado as rédeas da situação porque o homem não conseguia lidar com tal precariedade. Essa retomada pode indicar uma idealização da heroína que assume este posto por incapacidade ou inabilidade do homem. Ou seja, não há uma mudança para uma organização social simplesmente porque o patriarcado é injusto ou desigual, mas sim porque se pressupõe que a figura da mulher seja capaz de suportar tais adversidades com mais maestria. Assim, o patriarcado somente se dissolve a partir do crescimento da truculência do sistema econômico.

Dessa forma, Pa se conforma com a mudança porque parece perceber a força de Ma, e diante da necessidade extrema, também se vê incapaz de permanecer no posto que lhe foi determinado socialmente. Diferente de Connie, no entanto, ele não foge, permanece ao lado da família, não mais como chefe, mas como companheiro. Ele parece desaparecer da observação da crítica, como sugere John H. Timmerman, por conta da emergência de Ma Joad como heroína e líder da família:

In John Steinbeck's The Grapes of Wrath, the indomitable Ma Joad emerges as a hero and the leader of, in her words, "the fambyly of man." In so doing, however, she also displaces Pa Joad from his traditional position of authority in the family. While several critical studies have examined those qualities of Ma Joad that direct her leadership – qualities of humor, steadfast vision, and a resilient ability to bend and adapt to new situations without breaking – Pa Joad

*has disappeared from critical scrutiny as if of no account. In fact, Steinbeck very carefully directs the reversal of leadership roles through the use of the "squatter's circle" motif*¹³¹.

Timmerman explica detalhadamente o processo de ascensão feminina ocorrido na grande migração transformada em ficção em *Grapes*, atentando especialmente ao papel de Ma Joad e à representatividade do círculo do posseiro nessa transição. Ocorre, no entanto, que se Pa Joad representa o tipo do homem comum, portando o senso comum, esse homem comum seria exatamente aquele dentro do qual as vinhas da ira cresciam para a colheita. Mesmo não sendo um herói promissor como Tom ou um pensador martirizado como Casy, ele dá ao romance o tom profético que Steinbeck utiliza como título, pois se transforma num membro da grande massa supostamente prestes a explodir. Ou seja, liderados por figuras como a de Tom, que se desmitifica e se condensa num líder humano, consciente e forte, os homens representados pelo velho Tom poderiam trazer a ira na qual Steinbeck parece acreditar como um dos principais combustíveis de transformação. Sem grandes quantidades desse homem, o líder provavelmente não alcançaria qualquer mudança social.

Assim como ocorre na construção dos personagens de Casy e Tom, as figuras de Ma Joad e do velho Tom se entrelaçam num processo criativo de representação do casal comum. Ela o orienta em diversos momentos da narrativa e acaba influenciando o marido de forma similar a Casy em relação a Tom. Embora os críticos em geral não mencionem a relação do casal como constitutiva para o entendimento dos dois personagens, o papel de Ma é considerado fundamental na narrativa pela maioria deles, e ela muitas vezes é mencionada da mesma forma que o narrador o faz, como o baluarte da família – *citadel of the family*.

No início da narrativa, Logo depois da apresentação do Velho Tom, ela é inserida. Tom havia chegado da penitenciária após quatro anos e Pa resolve fazer uma surpresa à mulher, pois sabia que ela se emocionaria com a chegada do filho. Assim que é vista pelos olhos de Tom, ela é apresentada pelo narrador com especial atenção às marcas do seu trabalho como mãe, mulher e trabalhadora rural:

Ma was heavy, but not fat; thick with childbearing and work. She wore a loose Mother Hubbard of gray cloth in which there had once been colored flowers, but the color was washed out now, so that the small flowered pattern was only a little lighter gray than the background.

¹³¹ Em *The Grapes of Wrath*, a indomável Ma Joad surge como uma heroína e líder de, em suas palavras, "a família do homem." Ao fazê-lo, no entanto, ela também desloca Pa Joad de sua posição tradicional de autoridade na família. Enquanto vários estudos críticos examinaram as qualidades que direcionam a liderança de Ma Joad – de temperamento, firmeza e uma capacidade resistente de se dobrar e se adaptar a novas situações sem sucumbir - Pa Joad desapareceu do escrutínio crítico como se não importasse. Na verdade, Steinbeck dirige com muito cuidado a inversão de papéis de liderança pelo uso do tema do "círculo do posseiro". TIMMERMAN, John H. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. Cit.* p. 137.

The dress came down to her ankles, and her strong, broad, bare feet moved quickly and deftly over the floor. Her thin, steel-gray hair was gathered in a sparse wispy knot at the back of her head. Strong, freckled arms were bare to the elbow, and her hands were chubby and delicate, like those of a plump little girl. She looked out into the sunshine. Her full face was not soft; it was controlled, kindly. Her hazel eyes seemed to have experienced all possible tragedy and to have mounted pain and suffering like steps into a high calm and a superhuman understanding. She seemed to know, to accept, to welcome her position, the citadel of the family, the strong place that could not be taken¹³².

Assumindo então essa posição de baluarte da família, apresenta-se a heroína de Steinbeck, corpulenta e forte, sofrida e acolhedora. Sua posição na estrutura social prevê tanto o trabalho duro quanto a manutenção da família e a criação dos filhos, o que lhe teria marcado o corpo. Suas roupas, com estampas antes alegres, estavam desbotadas e a mulher parecia manter pouca vaidade. Assim como ocorre com Tom, os pés e as mãos estão descobertos, sempre prontos para o trabalho e também sempre vindos dele há muito pouco tempo. A imagem de Ma voltada para o brilho do sol parece construída sob encomenda para uma cena dramática, o que proporciona ao leitor uma visão clara da personagem que pode falar-lhe direto às emoções. Por fim, a aceitação em seu olhar de seu lugar de baluarte sugere uma heroína conformada ou realizada.

No ensaio supracitado, Mckey faz uma crítica detalhada da centralidade da mulher em *Grapes*, mais especificamente do papel de Ma na narrativa. Como ela explica, sua leitura não pretende desafiar o entendimento de Steinbeck em relação ao valor dos papéis da mulher na ordem social, mas antes procura colocar esse entendimento do autor dentro do quadro de uma consciência americana há muito nutrida por mitos que associam a mulher à natureza, e portanto às funções biológicas e culturais de maternidade, enquanto o homem ocupa um espaço separado que lhes possibilita independência e autonomia.

Para Mckey, Steinbeck teria adotado a teoria de Robert Briffault, que assume o matriarcado como um sistema coeso, adequando essa teoria à narrativa pelo retorno a um estágio anterior de segurança coletiva não autoritária, enquanto a sociedade caminhava para uma economia socialista. Mckey acredita que Steinbeck tenha criado Ma Joad considerando que uma mulher forte e sábia como ela teria, em tempos de

¹³² Ma era corpulenta, mas não gorda; encorpada pelas gestações e pelo trabalho. Usava uma folgada *Mother Hubbard* cinzenta, onde antes havia flores coloridas, mas a cor estava desbotada agora, de modo que a estampa de flores miúdas se tinha tornado de um tom cinza pouco mais claro do que o fundo. O vestido descia-lhe até aos tornozelos, e os pés fortes, largos, descalços moviam-se rápida e vivamente pelo chão. Os cabelos ralos, de um cinza cor de aço, estavam apanhados num coque largo e bojudado na parte de trás de sua cabeça. Os braços grossos e sardentos estavam nus até ao cotovelo, e as mãos eram polpudas e delicadas como as das meninas gorduchas. Ela olhou para fora, contra a luz do sol. O seu rosto cheio não era suave, era controlado, bondoso. Seus olhos cor de avelã pareciam ter experimentado todas as tragédias possíveis e atingido a dor e o sofrimento em passos até uma calma elevada e uma compreensão sobre-humana. Ela parecia saber aceitar e acolher alegremente a sua posição como baluarte da família, o lugar forte que não lhe poderia ser tomado. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 74.

grandes necessidades, a oportunidade (ou o dever) de se impor e ainda de manter seu papel altruísta de nutrir a família. Dessa forma, Ma seria a mulher para todas as estações, a não intrusiva, indestrutível baluarte da família, de quem todos poderiam depender¹³³.

De fato, esse retrato se parece com o de Ma Joad desde o trecho mencionado com sua caracterização física até o final da narrativa. Diferentemente de Tom, o herói condensado, a ela não é permitido errar mesmo no início, ou apresentar qualquer inadequação comportamental para depois se transformar numa heroína. Ela parece sofrer uma transformação educacional (como foi observado acerca da consciência de classe), mas isso ocorre a partir de uma mulher boa, como o trecho em que aceita Casy na Hudson sugere, para uma mulher melhor ainda, como ocorre ao final, quando ela permite e até orienta Rose a alimentar o homem na cabana. Ela passa a ser generosa por razões diferentes, conforme foi observado acima, mas sempre se mantém generosa, nunca egoísta ou com pensamentos limitados e agressivos como Tom no início da narrativa.

Essas características parecem assim ir ao encontro das observações de McKey. Esta também afirma que o autor, tendo visto muitos aspectos do modo de vida americano sob a lente de um realismo duro, reagiu ao sofrimento dos arrendatários de forma a rever as fronteiras do patriarcado:

This idealistic view of womanhood is especially interesting because, although there are qualities in Steinbeck's work that identify him with the sentimental and romantic traditions, as a writer with sympathies toward socialism he also saw many aspects of American life in the light of harsh realism. His reaction to the plight of the Oklahoma farmers in this novel moved him to a dramatic revision of the frontier patriarchal myth of individual, white-male success through unlimited access to America's abundant and inexhaustible expanses of land¹³⁴.

Essa observação é bastante coerente com as leituras anteriores quanto ao papel social desses personagens, mas Steinbeck pode não ter feito essa análise somente a partir de uma releitura própria do patriarcado. É provável que ele a tenha feito também a partir de suas fontes sobre uma real ascensão feminina durante o êxodo. Segundo Timmerman, a constatação sobre esse papel da mulher teria vindo dos relatórios de Tom Collins, administrador de um acampamento governamental e fonte principal de Steinbeck sobre a tradição migrante. Alguns críticos acreditam até mesmo que o

¹³³ McKEY, Nellie Y. *In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. Op.cit. p. 665.*

¹³⁴ Essa visão idealista da feminilidade é especialmente interessante porque, embora haja qualidades da obra de Steinbeck que o identificam com as tradições sentimentais e românticas, como um escritor com simpatia em direção ao socialismo ele também viu muitos aspectos da vida norte-americana à luz do realismo duro. Sua reação ao sofrimento dos agricultores de Oklahoma neste romance o levou a uma releitura drástica do mito patriarcal de sucesso do homem branco por meio do acesso ilimitado a extensões abundantes e inesgotáveis de terra da América. McKEY, Nellie Y. *In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. Op. cit. p. 665.*

administrador do acampamento de Weedpatch na narrativa teria sido baseado na figura real de Collins. Timmerman explica que esses relatórios influenciaram diretamente a obra de Steinbeck:

That the migrant family of the 1930s was strongly patriarchal has been demonstrated by Tom Collins' detailed reports on California migrant camps during the late 1930s. Collins was the manager of the Kern County Migrant Camp and was also Steinbeck's most profitable source of information about migrant traditions. He personally escorted Steinbeck through both the established government camps and the squatters' camps. More importantly, Steinbeck took back with him to Los Gatos hundreds of pages of Collins' reports and assessments of migrant families. These reports figured directly into Steinbeck's composition of his novel¹³⁵.

Timmerman também conta que, segundo esses relatórios, as famílias passavam de fato por uma insurreição matriarcal a partir da decadência do homem diante das adversidades:

Collins' weekly reports from Kern County's Arvin Camp, prototype for the Weedpatch Camp in The Grapes of Wrath, testify that these migrant families, while traditionally patriarchal, were experiencing a revolution of matriarchal uprising. As the men foundered in the bewildering tides of joblessness, indirection, and poverty, the women assumed dominant authority in the family¹³⁶.

Ainda, os relatórios de Collins retratavam as mulheres em suas atividades matriarcais habituais de preparação de conservas, trabalho de casa e costura. Mas haveria um espectro de revolução rondando entre elas. Collins teria relatado casos específicos e concluído que “*Maybe a new day has dawned for the migrant women, eh?*”¹³⁷. Dessa forma, Timmerman analisa a representação de Ma Joad a partir de seu papel de força unificante em ascensão, o que sugere também o comprometimento de Steinbeck com a realidade, com a esfera cognitiva da arte, considerada essa fonte de Collins.

O que Mckey parece questionar, no entanto, é uma idealização da mulher que poderia levar a uma alienação de seu papel como sujeito ativo e autônomo na transformação social mais geral, ou mesmo na identidade individual. Por essa visão,

¹³⁵ A família migrante da década de 1930 foi fortemente patriarcal, como foi demonstrado por relatórios detalhados de Tom Collins sobre campos de migrantes na Califórnia durante o final da década de 1930. Collins era o gerente do *Kern County Migrant Camp* (acampamento do condado de Kern) e também foi a mais produtiva fonte de informações de Steinbeck sobre as tradições dos migrantes. Ele acompanhou pessoalmente Steinbeck tanto pelos acampamentos do governo como pelos acampamentos de posseiros. Mais importante ainda, Steinbeck levou de volta para Los Gatos centenas de páginas de relatórios e avaliações de Collins sobre as famílias migrantes. Estes relatórios figuram diretamente na composição de seu romance. TIMMERMAN, John H. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. Cit.* p. 137.

¹³⁶ Os relatórios semanais de Collins do *Kern County Arvin Camp*, protótipo do *Weedpatch Camp* em *Grapes*, atestam que essas famílias migrantes, enquanto tradicionalmente patriarcais, estavam passando por uma revolução matriarcal. Enquanto os homens fracassavam nas marés desconcertantes de desemprego, falta de direção e pobreza, as mulheres assumiam a autoridade dominante na família. TIMMERMAN, John H. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. Cit.* p. 138.

¹³⁷ “Talvez um novo dia tenha raiado para as mulheres migrantes”. TIMMERMAN, John H. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. Cit.* p. 138.

mesmo assumindo o posto de salvadora de todos, Ma nunca alcançaria sua própria identidade:

Through it all, without the unshakable strength and wisdom of the mother, who must at times assert her will to fill the vacuum of her husband's incapability, nothing of the family, as they define it, would survive. Still, she never achieves an identity of her own, or recognizes the political reality of women's roles within a male-dominated system. She is never an individual in her own right. Even when she becomes fully aware of class discrimination and understands that the boundaries of the biological family are much too narrow a structure from which to challenge the system they struggle against, she continues to fill the social space of the invincible woman/wife/mother¹³⁸.

Como foi observado na análise do velho Tom, ele parece representar um membro iminentemente ativo na transformação social geral, mesmo que não representasse um herói, enquanto Ma, mesmo ascendendo dentro da família, reina exclusivamente nesse universo limitado da comunidade doméstica. Mckey questiona a identidade dela dentro desse sistema de dominação, mas o mais significativo sobre os limites desse matriarcado é a constatação de que, mesmo reconhecendo que a família não pode ser o limite de suas relações, Ma ainda se resume ao papel generoso e acolhedor de mãe e esposa, numa pequena luta pelas decisões a serem tomadas quanto às atividades da família.

O episódio das batatas, por apresentar Pa Joad cozinhando pela primeira vez na narrativa, pode ser o início de uma distribuição menos pré-determinada da mulher e do homem dentro da domesticidade, mas a ira do homem comum em relação ao sistema que lhes constrange não é identificada nas duas mulheres principais, Ma e Rose. Estas continuam, ao final, representando as mães acolhedoras que alimentam as vítimas da luta, inclusive numa imagem final que parece remeter à da mítica Madona, quando Rose alimenta o homem com seu leite.

Após enumerar três episódios em que Ma assume a autoridade da família, Timmerman afirma que a destruição do círculo do posseiro¹³⁹ é uma representação bastante marcada no romance dessa tomada feminina do poder e da dissolução do patriarcado. Ele menciona também o episódio da luta para construir o dique como uma batalha dos homens cuja autoridade já se tinha exaurido no intercapítulo anterior, o

¹³⁸ Por tudo isso, sem a força e sabedoria inabaláveis da mãe, que deve por vezes impor sua vontade para preencher o vazio da incapacidade do marido, nada da família, como eles definem, sobreviveria. Ainda assim, ela nunca alcança uma identidade própria, nem reconhece a realidade política do papel das mulheres dentro de um sistema de dominação masculina. Ela nunca é um indivíduo em seu próprio direito. Mesmo quando ela se torna plenamente consciente da discriminação de classe e entende que os limites da família biológica são uma estrutura estreita demais para desafiar o sistema contra o qual eles lutam, ela continua a preencher o espaço social da invencível mulher\esposa\mãe. MCKEY, Nellie Y. In: LISCA, Peter., and HEARLE, Kevin. *Op. cit.* p. 665-666.

¹³⁹ Círculo de posseiros, ou roda de posseiros, é um círculo que posseiros fazem no chão, de cócoras, para deliberar ou discutir, similar ao "Squatter's circle" mencionado por Timmerman.

qual apresentava o panorama das chuvas devastando os vales e homens fracos e abatidos. Esse panorama teria sido mais especificado em seguida, na batalha contra as águas:

This overview focuses in Chapter 30 upon Pa and a ragged band of migrants in their individual battle against the flood. That final warfare of male strength is paralleled neatly by the turbulent events of Rose of Sharon's birth and ultimately paves the way for her ascendancy to a position of authority as she changes from a naïve, egocentric young girl to one who mysteriously rises to share Ma Joad's vision of the family of man. That ascendancy happens only with the thorough dissolution of Pa's preeminence in the squatter's circle¹⁴⁰.

Para Timmerman, portanto, o parto de Rose acontecendo concomitantemente a essa luta seria uma representação da contínua luta pelo poder na família, entre homens e mulheres. Ocorre, no entanto, que nesse momento da narrativa, ao contrário de uma luta por poder de decisão entre patriarcas e matriarcas, trava-se uma luta pela sobrevivência acima de tudo, e em especial a união das forças de trabalho para que todos, homens e mulheres, pudessem resistir. Existe um cuidado entre as pessoas, dentro dos limites de suas forças e de suas habilidades, para que nenhum deles sucumbisse.

Rose of Sharon, de fato, parece passar por um processo de transformação no romance, de uma adolescente egoísta para uma mulher generosa, como afirma Timmerman. No entanto, essa transcendência não é mutuamente excludente à ascensão dos homens nesse momento da narrativa, até porque esse trecho representa o crescimento de sua união (não de gênero) e de sua ira direcionada ao sistema desigual e massacrante para sua classe. Sua luta, nesse momento, é pela vida e não pelo patriarcado.

Podemos supor aqui que, diante das catástrofes, as mulheres poderiam abandonar a luta de gêneros por ideais mais abrangentes. No entanto, o que Mckey questiona não é exatamente a perseverança delas em relação ao gênero, e sim em relação a sua constante posição de mãe, mulher, provedora, dentro de um limite familiar já considerado fraco até mesmo no romance. Ademais, o parto de Rose não representa necessariamente sua ascensão, uma vez que o processo de transformação da personagem não é pontual. Menos ainda representaria sua ascensão como mulher em

¹⁴⁰ Esta visão se concentra, no capítulo 30, sobre Pa e um grupo de imigrantes esfarrapados em sua batalha individual contra o dilúvio. A guerra final de força masculina é ordenadamente posta em paralelo com os eventos turbulentos do parto de Rose of Sharon e, finalmente, abre o caminho para a elevação dela para uma posição de autoridade, já que ela muda de uma jovem ingênua e egocêntrica para aquela que misteriosamente ascende para compartilhar a visão de Ma Joad sobre a família do homem. Essa ascensão só acontece com a dissolução completa da preeminência de Pa no círculo do posseiro. TIMMERMAN, John H. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. Cit.* p. 144.

relação à decadência masculina, pois os homens lutavam para tentar garantir um ambiente saudável para todos, em especial por ela estar em trabalho de parto. É bem mais provável que este momento represente a impossibilidade de um futuro vivo, saudável, diante de toda a situação social, uma vez que a criança nasce morta.

Quanto à tomada do poder pela mulher, representada pelo esfacelamento do círculo do posseiro, a imagem do final deste círculo é bastante representativa no que concerne ao final das tradições exclusivamente masculinas em direção a uma sociedade menos segregada e mais bem distribuída em relação aos gêneros. No entanto, o romance limita sua transformação a um matriarcado bastante limitado, surgido quando os homens já não se podiam manter numa organização desigual por razões práticas, por não conseguirem assumir as responsabilidades que lhes caberiam num sistema patriarcal. Assim, o círculo do posseiro se esfacela porque, nas maiores adversidades, o patriarcado não é mais conveniente.

Além disso, dentro de todas as transformações positivas de personagens no romance, aquelas das mulheres sempre estão direcionadas a um caminho rumo à generosidade e à maternidade. Se as mulheres passam a entender a família como um centro muito restrito que não se sustenta, ela passa então, como a imagem final insinua, a assumir o papel de mãe/mulher para todos os necessitados de sua classe, mas sempre se restringe a esses papéis.

Timmerman também afirma que:

Huddled in a boxcar, afflicted by the deluge and winters' rains, Pa reflects: "Funny! Woman takin' over the fambly. Woman saying we'll do this here, an' we'll go there. And I don' even care". Pa himself recognizes the transference of authority, and in response to this recognition Ma delivers her eloquent and compassionate eulogy to the power of the woman "Woman can change better'n a man," Ma said soothingly. "Woman got all her life in her arms. Man got it all in his head. Don' you mind. Maybe- well, maybe nex' year we can get a place." She adds, "man, he lives in jerks - baby born an' a man dies, an' that's a jerk - gets a farm an' loses his farm, an' that's a jerk. Woman, it's all one flow, like a stream, little eddies, little waterfalls, but the river, it goes right on. Woman looks at it like that". At this final, bleak scene, a thoroughly defeated Pa, like a bewildered child, seeks the restorative comfort of Ma Joad, whose spirit flows like a river. That moving description of man and woman by Ma Joad, however, also underlies the displacement of authority in the novel from thinking man to spiritual woman, from a rational life jerked apart to a life led by the heart that bends and flows like the river¹⁴¹.

¹⁴¹ Amontoados num vagão de carga, afligidos pela enxurrada e pelas chuvas de inverno, Pa reflete: "Engraçado! Mulher tomando conta da família. Mulher que diz que vai fazer isso ou aquilo. E eu nem me importo". Pa reconhece a transferência de autoridade, e em resposta a esse reconhecimento Ma entrega seu elogio eloquente e compassivo ao poder da mulher, "Mulher pode mudar melhor do que o homem", disse Ma suavemente. "Mulher tem toda a sua vida em seus braços. Homem tem tudo na cabeça. Não se preocupe. Talvez no ano que vem podemos conseguir um lugar.". Ela acrescenta: "o homem, ele vive em empurrões – nasce o bebê e o homem morre, um empurrão, ganha uma fazenda e perde sua fazenda, isso é um empurrão. A mulher, ela tem tudo num fluxo, como um rio, pequenos redemoinhos, pequenas cachoeiras, mas o rio, ele vai direito. A mulher vê isso assim". Nessa triste cena final, um Pa completamente derrotado, como uma criança confusa, busca o conforto restaurador de Ma Joad, cujo espírito flui como um rio. A descrição comovente do homem e da mulher por Ma Joad, no entanto, também está por trás do deslocamento

Aqui, o crítico atenta para o fato de que, de acordo com o romance, Pa reconhece a autoridade da mulher e Ma elogia o poder que lhe seria concedido pelo gênero. Ao final, Pa Joad se resumiria ao papel de uma criança da qual Ma cuidaria, mudando suas funções de mulher para suas outras funções de mãe. Timmerman acredita que essa descrição marcaria também o deslocamento da autoridade de um homem pensante para uma mulher emotiva, cujo coração se dobrasse e fluísse como um rio. No entanto, a imagem que a própria Ma Joad faz de si mesma, de acordo com essa descrição, não sugere um comportamento exatamente mais emotivo do que o que seria racional no homem. Diferente disso, ela parece atribuir às mulheres de forma geral uma capacidade de adaptação mais sofisticada. A fluência do rio e sua adaptação aos redemoinhos parecem remeter a um caráter contínuo e adaptável próprios da maturidade intelectual que ela atribui às mulheres em geral. Dessa forma, em vez de caracterizar os domínios masculino e feminino como respectivamente racional e emocional, Ma parece dizer que a mulher simplesmente é mais madura, o que se confirmaria como uma visão do autor na narrativa por suas atitudes heroicas desde o início.

Essa imagem feminina de Steinbeck, à primeira vista, pode parecer bastante positiva, inclusive porque o autor parece acreditar no matriarcado como um sistema mais justo e participativo. Entretanto, ela responsabiliza as mulheres, inevitavelmente, por assumir um papel heroico e de maturidade dentro do qual todas devem se encaixar. As mulheres que não se adequam a esse papel, no romance, adquirem comportamentos ridicularizados, como ocorre nos casos das beatas exageradamente fervorosas (incluindo Grandma) ou das participantes do grupo de mulheres do acampamento governamental, que se organizam para manter a ordem doméstica do acampamento e se comportam de forma infantil.

Lisca acredita que na ficção de Steinbeck, de modo geral, as mulheres estejam sempre compelidas a escolher entre o papel de esposa ou um papel de prostituta (embora este último não seja retratado em *Grapes*): “*In the world of his fiction women do have a place, but they seem compelled to choose between homemaking and whoredom*¹⁴²”.

de autoridade no romance do homem pensador para a mulher espiritual, de uma vida racional empurrada para uma vida guiada pelo coração que se dobra e flui como o rio. TIMMERMAN, John H. In: HEAVILIN, Barbara A. *Op. Cit.* p. 140.

¹⁴² No mundo de sua ficção as mulheres têm um lugar, mas parecem compelidas a escolher entre o lar e a prostituição. LISCA, Peter. *Op. cit.* p. 207.

Mckey vai além dessa observação, explicando que, depois de 1943, sua ficção apresentava personagens de mulheres sofisticadas, mas ciumentas, ardilosas e vaidosas, enquanto as figuras positivas de mulheres em Steinbeck seriam muito resistentes, mas nunca em seus próprios interesses. E ela conclui: “*Their value resides in the manner in which they are able to sustain their nurturing and reproductive capabilities for the benefit of the group.*”¹⁴³ Assim, o comportamento altruísta e de doação total das heroínas, especialmente de Ma, confirma a crítica de Mckey no que se refere à associação do gênero feminino às funções biológicas e culturais de maternidade, impossibilitando às mulheres a independência e a autonomia da qual os personagens masculinos podem desfrutar.

Como Mckey menciona, Steinbeck parece ter criado Ma Joad para ser a mulher forte e sábia cujo dever de se impor nunca transpusesse o limite desses papéis de mãe e mulher. Isso ocorre mesmo depois que a figura da família já não se encerra nos limites domésticos. A descrição mais incisiva desse papel tão admirado está noutro trecho sobre Ma, no qual suas funções ficam mais bem definidas:

*And since old Tom and the children could not know hurt or fear unless she acknowledged hurt and fear, she had practiced denying them in herself. And since, when a joyful thing happened, they looked to see whether joy was on her, it was her habit to build up laughter out of inadequate materials. But better than joy was calm. Imperturbability could be depended upon. And from her great and humble position in the family she had taken dignity and a clean calm beauty. From her position as healer, her hands had grown sure and cool and quiet; from her position as arbiter she had become as remote and faultless in judgment as a goddess. She seemed to know that if she swayed the family shook, and if she ever really deeply wavered or despaired the family would fall, the family will to function would be gone*¹⁴⁴.

Como representante principal da mulher comum na narrativa, Ma Joad assume esse papel heroico e infalível, impecável, uma verdadeira alma superior cujas qualidades todas as mulheres deveriam admirar. Suas funções, no entanto, aprisionavam a personagem a um ambiente que acaba por se ampliar, mas nunca passa dos limites domésticos. O matriarcado que ela domina, portanto, não lhe garante, como o patriarcado faz com os homens, a independência e a liberdade de desenvolver uma identidade que não fosse ligada a essas tarefas. Embora seja claramente um

¹⁴³ O seu valor reside na medida em que elas são capazes de manter a sua capacidade de estímulo e de reprodução para o benefício do grupo. MCKEY, Nellie Y. In: LISCA, Peter. and HEARLE, Kevin. *Op. cit.* p. 666.

¹⁴⁴ E, visto que o velho Tom e as crianças não conheciam moléstia ou receio, desde que a mãe os não sentisse, ela acabara por não conhecer praticamente hesitações. E, como quando algo de alegre ou de agradável se lhes deparava, eles olhavam primeiro para ela, a fim de ver se ela se mostrava alegre, a mãe habituara-se a extrair alegria de materiais diferentes. Mas melhor que a alegria era a calma que ela demonstrava. Sabia mostrar-se imperturbável. E, dessa sua posição simultaneamente grande e humilde, extraía não só dignidade como uma calma superior. Da sua posição de curadora, suas mãos tinham se tornado precisas, calmas e quietas; de sua posição de árbitro, tornara-se distante e impecável no julgamento como uma deusa. Parecia saber que dependia dela o edifício da família; e que, se ela se mostrasse verdadeiramente perturbada ou dominada pelo desespero, todo esse edifício se desmoronaria ao menor sopro de ventos adversos. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.74.

exemplo a ser admirado, ela não tem a possibilidade de reverter qualquer ordem que não lhe seja comum, como ocorre com os homens prestes a se revoltar contra todo o sistema.

Esse matriarcado, portanto, é limitado na medida em que mantém as ações femininas bem estabelecidas, e na medida em que só se tenha resultado da grande necessidade econômica e social de reverter a organização interna das famílias para garantir a sobrevivência de todos. Não há reflexão quanto ao justo papel da mulher na sociedade, apenas há a constatação de que o gênero lidaria melhor com as adversidades por sua natureza acolhedora e adaptável.

Conforme já mencionado, essa limitação do matriarcado é uma das contradições de *Grapes*, pois não acompanha seu fluxo progressista. Assim como em sua relação com a figura do Estado, o papel da mulher não parece ser desenvolvido pelo autor de forma coerente com a ideia geral do romance em relação à formação de uma sociedade mais justa de igualitária. Embora Steinbeck consiga representar em Pa Joad o senso comum do trabalhador e ainda desenvolver um processo sutil de consciência de classe e amadurecimento social, sua contrapartida feminina deixa marcas de uma cumplicidade do narrador com a sociedade patriarcal onde o romance foi concebido. De qualquer forma, Ma e Pa ainda se encaixam no modelo de tipo lukacsiano, integrando-se reciprocamente numa relação dinâmica entre si e com os demais personagens e assumindo um papel social característico e determinado dentro do processo de produção.

3. Os Intercapítulos

Em especial por conta do compromisso do autor com a esfera cognitiva da arte, as circunstâncias nas quais a história dos Joads ocorre são fortemente marcadas por características da história norte-americana da década de 1930. Alguns capítulos da obra retratam detalhes sobre essa história de forma a montar um cenário para a trajetória da família migrante. Eles funcionariam também como um pano de fundo que situa o leitor no ambiente dos EUA do ponto de vista da classe trabalhadora rural que, após as grandes tempestades de areia, perdeu suas terras e delas foi expulsa.

Robert Demott explica que o autor dividiu uma estrutura de contrapontos com curtos capítulos líricos de exposição e pano de fundo:

In The Grapes of Wrath he devised a contrapunctual structure with short lyrical chapters of exposition and background pertinent to the migrants as a group – chapters 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 – alternating with the long narrative chapters of the Joad family's exodus to California – chapters 2, 4, 6, 8, 10, 13, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 30. (Chapter 15 is a swing chapter that participates in both editorial and narrative modes)¹⁴⁵.

Na realidade, o capítulo 15 é um intercapítulo no qual alguns personagens parecem remeter a Pa Joad e às crianças. Ele é utilizado como parte da narrativa no filme de Zanuck, mas no romance é um intercapítulo sem referência direta aos Joads.

Esses intercapítulos se apresentam pela voz de um narrador que detalha o panorama geral da história dos EUA, como um cenário entretecido à história específica dessa família; e Steinbeck utiliza o tom lírico em boa parte deles, contrapondo a beleza da narrativa à aspereza da condição humana retratada. Assim, o drama dos Joads fica claramente situado entre o drama de diversas outras famílias, pois o pano de fundo apresenta a abrangência das dificuldades enfrentadas por eles em especial. O efeito dessa estrutura é a constante interação entre a história específica dos Joads e a história coletiva.

É importante observar dois aspectos específicos desses intercapítulos, quais sejam, sua origem relacionada à publicação de textos jornalísticos pelo autor e seu desenvolvimento em alternância aos episódios narrativos. A observação da origem torna-se essencial na medida em que sugere a origem do próprio romance e aponta

¹⁴⁵ Em *The Grapes of Wrath*, ele planejou uma estrutura de contrapontos com capítulos curtos de exposição e de pano de fundo pertinentes aos imigrantes como um grupo – capítulos 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 – alternando com os longos capítulos narrativos sobre o êxodo da família Joad para a Califórnia – capítulos 2, 4, 6, 8, 10, 13, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 30. (O capítulo 15 é um balanço que participa do modo editorial e do narrativo). DEMOTT, Robert. Introduction. In: STEINBECK, John. *Op. cit.* p.xvi.

para detalhes do contexto histórico de sua criação, determinando sua posição dentro do contexto social antes e depois de sua publicação.

A observação em relação ao desenvolvimento torna-se fundamental na medida em que eles se relacionam com a narrativa de forma a acentuar sua significação dentro de um contexto mais amplo, ratificando o compromisso do autor com as três esferas apresentadas por Eagleton, e apontando contribuições relevantes de sua composição para o desenvolvimento de seu papel como instrumento de transformação social.

3.1. Origem

Numa crítica que ressalta o foco do trabalho de Steinbeck na Califórnia e faz um apanhado histórico sobre o Vale do Salinas e a trajetória do escritor, Nelson Blake afirma que a origem de *Grapes* teria vindo dos primeiros anos de Steinbeck no oeste dos EUA. No Vale do Salinas, ele teria visto, desde seus dias de estudante, a crescente especialização da agricultura e a exploração da força de trabalho de imigrantes¹⁴⁶.

Mais especificamente, Fontenrose afirma que esses intercapítulos são provenientes de parte de um material que Steinbeck escreveu em forma de artigos e depois panfletos, após ter feito um passeio pelos *Hoovervilles*¹⁴⁷, as favelas construídas pelos trabalhadores itinerantes nos vales Salinas e San Joaquin. Segundo o crítico, Steinbeck teria colhido frutas e algodão com os trabalhadores do campo e relatado suas condições de vida e trabalho para o *San Francisco News*, numa série de artigos chamada “*The Harvest Gypsies*”, em outubro de 1936; mais tarde, em 1938, Steinbeck os teria republicado em forma de panfleto com o título “*Their Blood is Strong*”. Parte deste material comporia então os intercapítulos de *Grapes*¹⁴⁸.

Em *A History of American Literature*, Richard Gray confirma essa origem apontada por Fontenrose e acrescenta que *Grapes* nasceu de uma necessidade real de dar voz a um grupo de trabalhadores e se transformou em ficção:

*The origins of The Grapes of Wrath lie, typically for the time, in a series of newspaper articles Steinbeck wrote about migratory labourers. Published in 1936, they were reprinted as a pamphlet, **Their Blood is Strong**, with an epilogue added, in 1938. It was then that Steinbeck decided to turn fact into fiction to gain maximum impact: to tell a story that would enable his*

¹⁴⁶ BLAKE, Nelson Manfred. *Novelists' America: Fiction as History, 1910-1940*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1969. p.135-136.

¹⁴⁷ As favelas receberam esse nome em alusão ao presidente americano, Herbert Hoover, que teria deixado o país cair na Grande Depressão.

¹⁴⁸ FONTENROSE, Joseph. *John Steinbeck; an introduction and interpretation*. New York: Holt, Rinehart and Winston. 1963. p.71.

readers to experience the suffering he had seen. So he invented the Joad family, Oklahoma farmers who are driven off their land by soil erosion, and who drive to California hoping to take advantage of what they imagine to be a land of plenty [grifos nossos]¹⁴⁹.

Apesar dessa visão de Gray a respeito das razões que expulsaram os Joads de suas terras¹⁵⁰, e conforme se pode notar a partir desses críticos, a origem dos intercapítulos faz parte de um processo de conhecimento, de familiarização do autor com o ambiente no qual viviam esses trabalhadores. Anos de observação, durante seu período estudantil, e seus relatos sobre migrantes deram origem então à obra, em princípio por meio de panfletos e, mais adiante, de seus intercapítulos. Essa pesquisa de campo do autor lhe permitira definir o caráter realista de sua obra.

Um aparte importante das considerações de Fontenrose e Gray é o título desses panfletos, *Their Blood is Strong*. Como já mencionado, é possível supor que existam algumas contradições na base ideológica geral do romance. Uma delas diz respeito a uma espécie de orgulho quase racial de Steinbeck em relação ao povo americano. Por um lado, ele repudia em diversos momentos a exploração de outros povos, mas, por outro, reforça essa caracterização do estadunidense com qualidades algumas vezes consideradas superiores, como será observado adiante na leitura do intercapítulo dezenove.

Embora haja, portanto, inúmeros indícios de uma compreensão humanitária dentro do romance que transcenda essa divisão racial (as ideias de Casy, a menção à superalma supostamente emersoniana etc.), existem também alguns detalhes subjacentes no discurso do narrador de *Grapes* e em textos relacionados ao romance que sugerem essa questão da superioridade. Neste último caso, o próprio título do panfleto de Steinbeck a respeito dos migrantes sugere que sua força estaria diretamente relacionada a seu sangue.

Os três artigos jornalísticos publicados antes do esboço final de *Grapes*, no entanto, sugerem que Steinbeck teria optado pelo título da série inicial, *The Harvest Gypsies*. Shillinglaw e Jackson Benson reúnem e organizam por temas esses artigos num composto intitulado *John Steinbeck – A América e os americanos: ensaios*

¹⁴⁹ As origens de *The Grapes of Wrath* estão, tipicamente para a época, numa série de artigos de jornal que Steinbeck escreveu sobre trabalhadores migrantes. Publicados em 1936, eles foram reimpressos como panfleto, *Their Blood is Strong*, com um epílogo adicionado em 1938. Foi então que Steinbeck decidiu transformar realidade em ficção para ganhar o máximo impacto: contar uma história que permitiria a seus leitores experimentar o sofrimento que ele tinha visto. Então ele inventou a família Joad, agricultores de Oklahoma expulsos de suas terras pela erosão do solo, e que dirigem para a Califórnia na esperança de tirar proveito do que eles imaginam ser uma terra de abundância. GRAY, Richard. *A History of American Literature*. Malden: Blackwell, 2008. p.497-498.

¹⁵⁰ É comum alguns autores atribuírem a responsabilidade dessa tragédia humana especialmente a fatores naturais, descaracterizando ou amenizando o fator econômico determinante, como é possível observar nesse comentário de Gray.

*seleccionados*¹⁵¹. Eles explicam que, dentre seus primeiros textos jornalísticos, estavam três artigos que Steinbeck escreveu antes do esboço final de *Grapes*, quais sejam, “Luta Incerta na Califórnia”, que examina a história da migração no estado; “Os ciganos da colheita”, que testemunha o sofrimento dos migrantes após a visita do autor aos acampamentos em companhia de Tom Collins; e “Fome sob as Laranjeiras”, sendo este, segundo Shillinglaw e Benson, o mais incendiário, recusado pela revista *Life* e publicado na pequena *Monterrey Trader*¹⁵². Conforme veremos nas leituras dos intercapítulos, alguns de seus trechos dialogam com os artigos escritos por Steinbeck numa prosa jornalística, que viria a transformar-se em prosa lírica para o romance.

Outro detalhe importante a respeito das considerações dos críticos é a reflexão de Gray sobre Steinbeck ter transformado o fato em ficção, possibilitado assim a seu público a vivência da situação que conheceu e potencializando o impacto da leitura. Primeiramente, mesmo após transformações textuais, a origem de *Grapes* se confirma como vivência de um processo social, atribuindo ao romance o caráter de objeto social, concebido essencialmente num processo histórico específico. Sua escolha pela ficção, por sua vez, poderia ser então fruto de uma reflexão sobre o impacto que causaria, ou seja, sobre o possível papel do romance como sujeito social.

3.2. Desenvolvimento

Como já observado, os capítulos da história da família Joad se conectam ao intercapítulo precedente e apresentam detalhes em comum, variando uma descrição das condições e eventos em geral com a maneira como estas condições afetavam os Joads. O início da obra, marcado por um desses capítulos de pano de fundo, serve como introdução às condições de vida daquela região. Dessa observação ampla, o próximo capítulo estreita a visão para o problema específico dos Joads e assim engatilha uma dinâmica de ampliação e redução alternadas.

Os intercapítulos não seguem, entre si, uma sequência cronológica como ocorre com a narrativa, mas orientam o leitor quanto ao cenário em que essa narrativa ocorre e inserem elementos utilizados na continuidade da história, ou mesmo retomam elementos já citados na narrativa. O primeiro cenário descreve as plantações arruinadas e o desespero calado de homens e mulheres que dependem dessas

¹⁵¹ Tradução do original *America and Americans and Selected Nonfiction* - John Steinbeck. Os artigos mencionados também acompanham a tradução em português, de Maria Beatriz de Medina.

¹⁵² BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *John Steinbeck – A América e os americanos: ensaios selecionados*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record. 2004.p. 91-92.

plantações para sobreviver. A imagem construída pelos primeiros parágrafos do romance conta com o lirismo enfático do narrador em relação ao campo, à seca e aos agricultores. No capítulo seguinte, a obra introduz seu personagem principal, que caminha em direção ao cenário descrito, e inicia a saga dos Joads propriamente.

O terceiro capítulo da obra é o primeiro interlúdio de fato por pausar a narrativa então iniciada. Ele vem introduzir um personagem diferente, já mencionado na leitura de Tom e Casy, e que viria a ser considerado uma das mais importantes alegorias do romance, a tartaruga. Sua saga solitária ocorre enquanto ela tenta atravessar a estrada e, para tanto, enfrenta inúmeras dificuldades.

Conforme explicado anteriormente, a presença da tartaruga no romance não se limita a esse intercapítulo dedicado a ela, pois no capítulo seguinte, de volta à história dos Joads, Tom encontra uma tartaruga em seu caminho e decide levá-la consigo para presentear seu irmão mais novo. Embora não esteja claro que se tratasse do mesmo animal, a ordem dos capítulos assim o sugere, confirmando o diálogo entre os intercapítulos e a narrativa. Em *The Wide World of John Steinbeck*, Lisca alega que ela seja um dos mais importantes símbolos do romance:

One of the most important symbols, the turtle, is presented in what is actually the first intercalary chapter (3). And while this chapter is a masterpiece of realistic description (often included as such in Freshman English texts), it is also obvious that the turtle is symbolic and its adventures prophetic allegory. [...] The indomitable life force which drives the turtle drives the Joads, and in the same direction – southwest. As the turtle picks up seeds in its shell and drops them on the other side of the road, so the Joads pick up life and take it across the country to California. As the turtle survives the truck's attempt to smash it on the highway and as it crushes the red ant which runs into its shell, so the Joads endure the perils of their journey¹⁵³.

Lisca também define detalhes quanto ao que afirma estar relacionado ao reaparecimento da tartaruga na narrativa (capítulo 4) e seu valor simbólico, que se estenderia à conexão do animal com o personagem Tom:

This symbolic value is retained and further defined when the turtle specifically enters the narrative. [...] In chapter 3 the turtle is seen “dragging his high-domed shell across the grass.” In the next chapter, Tom sees “the high-domed back of a land turtle” and, picking up the turtle, carries it with him. It is only when he is convinced that his family has left the land that he releases the turtle, which travels “southwest, as it had been from the first,” a direction which is repeated in the next two sentences. The first thing which Tom does after releasing the

¹⁵³ Um dos símbolos mais importantes, a tartaruga, é apresentado no primeiro intercapítulo de fato (3). E mesmo sendo este capítulo uma obra-prima da descrição realista (muitas vezes incluído como tal nos guias literários em inglês), também é óbvio que a tartaruga é simbólica e que suas aventuras são alegorias proféticas. [...] A força de vida indomável que impulsiona a tartaruga impulsiona os Joads, e na mesma direção - sudoeste. Como a tartaruga pega sementes em seu casco e as deixa do outro lado da estrada, os Joads pegam vida e a levam para a Califórnia cruzando todo o país. Como a tartaruga sobrevive à tentativa do caminhão de esmagá-la na estrada e como ela esmaga a formiga vermelha que corre em seu casco, os Joads suportam os perigos da viagem. LISCA, Peter. *Op. Cit.* p. 158-159.

*turtle is to put on his shoes, which he took off when he left the highway. Thus, not only the turtle but also Tom's connection with it is symbolic [...]*¹⁵⁴.

Assim, Lisca considera a tartaruga um símbolo da condição vital, da necessidade de sobrevivência dos personagens e menciona várias similaridades de sua jornada com a jornada da família. Ainda, o valor simbólico da tartaruga teria sido insinuado no intercapítulo e depois explicado pela narrativa, por meio de suas ações. Para ele, essas ações seriam também alegorias proféticas por representarem um trajeto que viria a ser seguido pela família na sequência da narrativa. A própria conexão de Tom com a tartaruga seria simbólica para o crítico, embora ele não especifique o que exatamente essa relação simboliza. Heavilin também considera o aparecimento da tartaruga como um símbolo dos Joads e dos demais desapossados naquela ocasião:

*Symbolic of the Joads and all others now dispossessed, with "his fierce, humorous eyes" the turtle is personified and presented so sympathetically that it gives a sense of the oneness of all things and reveals a mystical view similar to that of Saint Francis of Assisi, who admonished, "Tread softly. The rocks, too, are thy brothers". As a fellow traveler, Steinbeck implies, the turtle also deserves to be treated hospitably and gently*¹⁵⁵.

Cynthia Burkhead também menciona a tartaruga exatamente no capítulo sobre os símbolos de *Grapes*, em seu *Student Companion to John Steinbeck*. Ela afirma que a tartaruga do terceiro capítulo é o símbolo mais óbvio do romance, pois é um animal aparentemente indefeso, em luta para superar os obstáculos da natureza e dos homens por seu caminho em direção ao sudoeste. Ela explica ainda que a tartaruga é descrita no intercapítulo como uma criatura determinada quanto a seu caminho e, depois de ser atingida por um caminhão, retoma sua direção, prevendo as experiências dos Joads no caminho para a Califórnia¹⁵⁶. Burkhead, como Lisca, detalha a similaridade dos caminhos dos Joads com o caminho da tartaruga:

This turtle's obstacle-filled journey foreshadows the Joads' experiences as they make their way southwest to California. Like the turtle, the family meets with roadblocks that impede the progress of their migration, including illness, death, and mechanical failures. Reinforcing this symbolic association, the turtle is described as having yellow toenails, the same color as Tom Joad's prison issue shoes.

¹⁵⁴ Esse valor simbólico é retido e mais tarde definido quando a tartaruga especificamente entra na narrativa. [...] No capítulo 3, a tartaruga é vista "arrastando seu casco alto sobre a grama." No próximo capítulo, Tom vê "a parte traseira da alta cúpula de uma tartaruga terrestre" e, pegando a tartaruga, carrega-a com ele. É apenas quando ele está convencido de que sua família deixou a terra que ele libera a tartaruga, que viaja "ao sudoeste, como havia sido desde o início", uma direção que é repetida nas próximas duas frases. A primeira coisa que Tom faz depois de libertar a tartaruga é calçar seus sapatos, que ele havia tirado quando saiu da estrada. Assim, não só a tartaruga mas também sua conexão com Tom é simbólica. LISCA, Peter. *Op. cit.* p. 159.

¹⁵⁵ Simbolizando os Joads e todos os desapossados, com "seus olhos ferozes e vivos" a tartaruga é personificada e apresentada de forma tão empática que dá um sentido de unidade de todas as coisas e revela uma visão mística semelhante à de São Francisco de Assis, que advertiu: "pise suavemente. As rochas também são tuas irmãs". Como um companheiro de viagem, sugere Steinbeck, a tartaruga também merece ser tratada gentilmente e com hospitalidade. HEAVILIN, Barbara A. *Op. cit.* p. 29.

¹⁵⁶ BURKHEAD, Cynthia. *Student Companion to John Steinbeck*. Westport: Greenwood Press, 2002. p.78.

In addition to the symbolic connection between the turtle and the Joads, Steinbeck creates a physical connection when Tom finds the turtle and carries it with him as he looks for his family¹⁵⁷.

Assim, não há discordância entre esses críticos quanto ao caráter simbólico da tartaruga. Há apenas diferentes leituras quanto ao que a define como tal no romance. A leitura de Burkhead compara os obstáculos superados pela tartaruga com os problemas enfrentados pela família no decorrer da narrativa, atribuindo-lhe, assim como Lisca, um paralelo de significação com a jornada dos Joads. Burkhead também atenta para a cor amarela das unhas da tartaruga e dos sapatos de Tom, o que reforçaria a associação simbólica do animal.

A diferença entre as leituras é que Lisca separa essa representação simbólica da tartaruga em si da representação alegórica de suas aventuras, enquanto Burkhead, embora faça a leitura da similaridade dos caminhos, reconhece apenas seu caráter simbólico e menciona uma conexão física adicional entre ela e Tom. Lisca também explica que ela simbolizaria a força vital dos Joads e atenta para o fato de Tom colocar os sapatos após libertá-la. Heavilin, por sua vez, aponta para sua representação quanto aos despossuídos e a entende como uma representante do senso de unidade, presumindo um possível compromisso de Steinbeck com o tratamento dos homens em relação a ela.

A similaridade entre o caminho da tartaruga no intercapítulo 3 e o caminho dos Joads no decorrer da narrativa, de fato, pode indicar uma alegoria que viria profetizar alguns dos obstáculos enfrentados pela família. O símbolo sugerido pelos autores, portanto, pode ser reconhecido como a força vital, a persistência que ambos compartilham, uma força de sobrevivência ligada ao que existe de instintivo no homem, conforme mencionado na leitura sobre o personagem de Tom e sua animalidade.

Além da cor dos sapatos de Tom e das unhas da tartaruga como indicador de sua proximidade, da mesma forma que o animal habita seu próprio casco duro, Tom e a família passariam a morar numa Hudson após serem despossuídos. Ambos carregam sua única casa. Igualmente, a tartaruga se esconde dentro de seu casco para fugir da ameaça de um gato na casa abandonada dos Joads, e Tom viria a usar o automóvel da

¹⁵⁷ Esta jornada cheia de obstáculos da tartaruga prenuncia as experiências dos Joads quando fazem seu caminho sudoeste para a Califórnia. Como a tartaruga, a família encontra obstáculos que impedem o progresso de sua migração, incluindo doenças, mortes e falhas mecânicas. Reforçando esta associação simbólica, a tartaruga é descrita como tendo unhas amarelas, da mesma cor do calçado da prisão de Tom Joad. Além da conexão simbólica entre a tartaruga e os Joad, Steinbeck cria uma conexão física quando Tom encontra a tartaruga e a leva com ele enquanto procura sua família. BURKHEAD, Cynthia. Op. cit. p. 78.

família, bem adiante na narrativa, para se esconder dos guardas que o procurariam no rancho Hooper após a morte do vigilante que havia assassinado Casy.

Heavilin menciona a descrição de seus olhos – *his fierce, humorous eyes* – como indicadora de uma personificação carismática, que remeteria ao sentido de unicidade e um caráter místico do animal. No entanto, olhos vivos e ferozes também apontam para características comuns entre homens e animais relacionadas a sua força vital. No decorrer do romance, podemos observar que os animais vão desaparecendo da vida dos Joads conforme se concretiza o potencial de progresso intelectual humano, que ultrapassa a adaptabilidade física.

Além da força de sobrevivência, portanto, nessa jornada específica, somente o homem conseguiria transcender suas limitações biológicas para níveis mais abstratos, como menciona Lisca, por isso a tartaruga é libertada por Tom. Sua figura, portanto, parece representar uma qualidade concreta do resquício animal no humano. Exatamente por essa representação, a tartaruga insere no texto uma constante dialogia entre homem e animal como esferas que se complementam. Dentro dessa representação, o uso da alegoria, por sua vez, indicaria o compromisso do autor com a esfera estética, da figuração com caráter de beleza. A ligação com a esfera moral parece retratar uma ideologia presente no romance, procurando demonstrar que o homem deve transcender sua condição animal quando caminha para a conscientização política, partindo do isolamento para uma totalidade social mais ampla. Num artigo que escreveu para *The Saturday Review*, intitulado “*Some Thoughts on Juvenile Delinquency*”¹⁵⁸, Steinbeck conclui: “o homem é uma coisa dupla – um animal gregário e ao mesmo tempo um indivíduo. E ocorre-me que ele não pode ter sucesso sendo o segundo antes de ter-se realizado totalmente como o primeiro.”¹⁵⁹,

A menção a outros animais na obra não sugere exatamente que Steinbeck os estigmatize, mas a indignação em relação ao tratamento entre os humanos supera o entendimento de solidariedade a eles, como se esclarece num trecho em que um personagem secundário do acampamento governamental, Willie, argumenta sobre as condições que os agricultores enfrentam em consequência do descaso dos proprietários: “*If a fella owns a team a horses, he don't raise no hell if he got to feed 'em when they ain't workin'. But if a fella got men workin' for him, he jus' don't give a*

¹⁵⁸ “Alguns pensamentos sobre a delinquência juvenil”.

¹⁵⁹ BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *John Steinbeck – A América e os americanos: ensaios selecionados*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record. 2004. p. 94.

*damn. Horses is a hell of a lot more worth than men. I don' understan' it*¹⁶⁰.”

Assim, a presença de um intercapítulo para a jornada específica da tartaruga não parece indicar um apelo ao animal em si. Ela está intimamente ligada à conexão desse animal com o homem, este sim material principal de *Grapes*. Sua trajetória, de forma específica, está ligada à trajetória dos Joads e, de forma mais geral, representa por isso as lutas da classe trabalhadora.

O intercapítulo seguinte (5), que cruza ainda o caminho de Tom em busca de seu lar na narrativa, anuncia a chegada de proprietários ou de seus porta-vozes para expulsar os arrendatários e confiscar seus bens. O diálogo mais comum entre eles é descrito e a figura do banco é comparada a um monstro, mas um monstro feito de homens e com poder total sobre eles (como já foi mencionado na leitura de Fontenrose).

Aqui se manifesta claramente uma crítica em relação ao modo de vida voltado à acumulação do capital. O narrador metaforiza os bancos pelo monstro de maneira a explicar a necessidade de crescimento incansável do capital às custas da exploração humana: *“The bank – the monster has to have profits all the time. It can't wait. It'll die. No, taxes go on. When the monster stops growing, it dies. It can't stay one size*¹⁶¹. Com isso, sua denúncia também se volta para as razões pelas quais a necessidade de sobrevivência humana é negligenciada, ou seja, todo o sofrimento dos agricultores tem início na necessidade de alimentar um monstro insaciável e não humano, mas criado e mantido por homens.

Nesse cenário ainda, para manter sua sobrevivência, alguns dos agricultores aceitam trabalhar nos tratores e derrubar as casas de seus vizinhos. Eles são descritos como desumanizados por trabalharem nos tratores. Aceitam esse trabalho contra sua própria classe com o objetivo de sobreviver naquele cenário criado, em última instância, exatamente por essas ações que ajudam a manter o capital. Sua desumanização, portanto, apontada pelo uso dos instrumentos, representa a manipulação do homem que se torna objeto do capital: *“The man sitting in the iron seat did not look like a man; gloved, goggled, rubber dust mask over nose and mouth, he was a part of the monster, a robot in the seat.*¹⁶²” Enfim, por meio de seus próprios

¹⁶⁰ Se um homem tem cavalos, ele não reclama se tiver de alimentá-los quando não estão trabalhando. Mas se tem homens trabalhando pra ele, simplesmente não se importa. Cavalos valem mais do que homens. Não entendo isso. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.358.

¹⁶¹ O banco – o monstro tem de aumentar seu lucro o tempo todo. Ele não pode esperar. Ele morrerá. Não, as taxas aumentam. Quando o monstro parar de crescer, ele morre. Ele não pode ficar de um só tamanho. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.32.

¹⁶² O homem sentado no banco de ferro não parecia um homem; com luvas, óculos de proteção, máscara de borracha sobre o nariz e a boca, ele era parte do monstro, um robô no banco. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.35.

pares, os Joads e tantas outras famílias seriam despejados de suas terras.

Como a narrativa acompanha somente Tom, nesse momento, pressupõe-se que os eventos apresentados no intercapítulo tenham ocorrido de forma similar com os Joads antes de Tom chegar, o que se confirma no diálogo entre ele e Muley Graves. Os eventos explanados por um narrador atento no intercapítulo são então narrados por um personagem na narrativa. Grampa e Pa são mencionados de forma mais generalizada, pois não são os Joads especificamente os personagens dos intercapítulos. Aí, no entanto, figura-se a posse da terra como um resultado de lutas e de domínio sobre outras populações:

*Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away. And Pa was born here, and he killed weeds and snakes. Then a bad year came and he had to borrow a little money. An' we was born here. There in the door- our children born here. And Pa had to borrow money. The bank owned the land then*¹⁶³.

Essa explicação também indica um passado violento, em especial da primeira geração, e de extermínio de povos mais vulneráveis, como os índios mencionados. O romance não aprofunda a discussão sobre a legitimidade dessa apropriação, mas parece sugerir que o plantio para a sobrevivência e o fato de as crianças nascerem ali lhes garantiriam uma legitimação da terra. Essa legitimidade seria considerada uma barbárie somente quando o grande capital dos bancos lhes tomasse essas terras e não desde a primeira apropriação.

O narrador de Steinbeck não se atém à injustiça já ocorrida no passado durante a colonização dessas terras, apenas menciona essa passagem do assassinato dos índios como algo que os americanos “tiveram de” fazer – *he had to kill the Indians*. Esse tema seria mencionado nalgumas críticas, uma vez que pode ser entendido novamente como tendencioso em relação a um povo em específico em detrimento dos demais. Ou seja, o narrador denuncia fortemente (como será observado adiante) a morte dos agricultores na Califórnia, mas a morte dos nativos em Oklahoma é narrada como algo que teve de ser feito. Aqui se assenta mais uma contradição em relação ao compromisso ético do romance, conforme será observado na leitura do capítulo dezenove.

O próximo interlúdio (7), ainda cruzando a viagem de Tom, descreve as táticas usadas pelos vendedores de carros para explorar clientes empobrecidos. Eles

¹⁶³ Grandpa tomou a terra e teve de matar os índios e expulsá-los. Pa nasceu ali, e matou ervas daninhas e cobras. Daí veio um ano ruim e ele teve de pegar algum dinheiro emprestado. Nós nascemos ali. Ali dentro nossas crianças nasceram. E Pa teve de pegar dinheiro emprestado. O banco passou a possuir a terra então... STEINBECK, John. *Op. cit.* p.33.

descobrem que podem ter maiores lucros vendendo calhambeques com defeitos do que vendendo carros novos e confiáveis. Steinbeck apresenta um cenário em que os vendedores tiram proveito do sofrimento dos trabalhadores agrícolas. Além disso, o discurso daqueles é ilustrado de forma a retratar ódio, intolerância e oportunismo em direção ao comprador empobrecido. A estrutura social e a crise favorecem assim a ruptura nas relações humanas. Na sequência, cruzando a chegada de Tom ao sítio do tio John e a apresentação dos demais personagens principais da narrativa, o intercapítulo seguinte (9) exhibe uma descrição da despedida e da venda dos pertences das famílias empobrecidas. Os homens se despedem de seus bens, lembrando momentos importantes que passaram nas terras que agora teriam de deixar para trás. O anúncio do desenraizamento que sofreriam se expressa pela tristeza da despedida dos livros, fotos, pertences em geral. Em seguida, a família Joad faz o mesmo no capítulo narrativo.

No próximo intercapítulo (11), já cruzando a partida dos Joads para a viagem, são descritas as casas vazias de Oklahoma, abandonadas compulsoriamente pelos agricultores. O capítulo doze também é um intercapítulo, no qual é descrita a Rodovia 66, que se estende de Oklahoma até Bakersfield, Califórnia. Ambas as descrições expressam o caráter realista da obra, uma vez que remetem diretamente tanto ao episódio da desapropriação dos arrendatários do Dust Bowl quanto à rodovia que realmente conecta os dois estados. Dessa forma, reforça-se novamente o compromisso da obra com o retrato da realidade. Além disso, expressa-se uma clara denúncia à falsa premissa de liberdade num país (e em especial no estado da Califórnia), onde só se têm de fato liberdade quando se pode pagar por ela: *“It’s a free country. Well, try to get some freedom to do. Fella says you’re jus’ as free as you got jack to pay for it.”*¹⁶⁴,

O intercapítulo seguinte (14) ocorre após a entrada da segunda parte na narrativa, em que os Joads viajam por vários dias em direção à Califórnia pela rodovia mencionada. Nele, Steinbeck reforça a ideia do crescimento do homem para além de seu trabalho: *“For man, unlike any other thing organic or inorganic in the universe, grows beyond his work, walks up the stairs of his concepts, emerges ahead of his accomplishments.”*¹⁶⁵; além disso, menciona a ideia de união que os homens em

¹⁶⁴ É um país livre. Bem, tente conseguir alguma liberdade. Dizem que você é tão livre quanto tiver condições de pagar por isso. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 120.

¹⁶⁵ O homem, diferente de qualquer outra coisa orgânica ou inorgânica no universo, cresce para além do seu trabalho, sobe as escadas de seus conceitos, surge à frente de suas realizações. STEINBECK, John. *Op. cit.* p. 150.

viagem podem começar a sentir: “*This is the beginning – from ‘I’ to ‘we’*.”¹⁶⁶ Essa seria uma forte virada do romance em direção a sua chamada mais direta para a união da classe.

Como já mencionado, o capítulo 15 é também um intercapítulo sem referência direta aos Joads. Ele apresenta uma lanchonete da rodovia 66 por onde passam muitos caminhoneiros e, naquele momento específico da migração, as famílias de agricultores em busca de trabalho na Califórnia. Também são mencionados outros viajantes, em especial membros de uma classe média formada por executivos e mulheres fúteis que lhes acompanham, e contra a qual o narrador de Steinbeck discorre uma crítica intensa e crua:

*The big cars on the highway. Languid, heat-raddled ladies, small nucleuses about whom revolve a thousand accouterments: creams, ointments to grease themselves [...]. Oils, seeds, and pills to make the bowels move. A bag of bottles, syringes, pills, powders, fluids, jellies to make their sexual intercourse safe, odorless, and unproductive.[...]Lines of weariness around the eyes, lines of discontent down from the mouth, breasts lying heavily in little hammocks, stomach and thighs straining against cases of rubber. And the mouths panting, the eyes sullen, disliking sun and wind and earth, resenting food and weariness, hating time that rarely makes them beautiful and always makes them old*¹⁶⁷.

Aqui, de uma só vez o narrador denuncia a superficialidade, a hipocrisia, a busca incessante pela aparência numa classe que, por sua descrição, já se sabe sem sentido e plena de indivíduos decadentes. A imagem das mulheres parece ir ao encontro da leitura de Lisca quando este comenta que, na ficção de Steinbeck, embora elas tenham lugar, estão sempre compelidas entre a prostituição ou o lar. Nesse caso específico, elas parecem ter entrado num tipo mais sofisticado e exclusivista de prostituição, numa busca constante pela venda de sua mercadoria que, com o tempo, envelhece e se desvaloriza, causando um mal-estar compelido entre vaidade e preocupação por seu produto. Podemos supor até mesmo que sua atividade sexual é condenada pelo narrador como algo que fizesse parte de suas preocupações fúteis, ou ainda pecaminosas, para uma leitura moralista, pois se sabe que a atividade sexual deliberadamente improdutiva é condenada por diversas religiões. Não fosse a descrição do homem que está ao seu lado, colocada imediatamente após a sua, esse trecho poderia sugerir uma misoginia acentuada de seu narrador:

¹⁶⁶ Este é o início do “eu” para o “nós”. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.152.

¹⁶⁷ Grandes carros na estrada. Senhoras lânguidas, avermelhadas pelo calor, pequenos núcleos ao redor dos quais giram mil apetrechos: cremes, pomadas para lubrificar a si mesmas, tinturas em frascos [...]. Óleos, sementes e pílulas para fazer mover as entranhas. Uma bolsa de garrafas, seringas, comprimidos, pós, líquidos, geléias para fazer sua relação sexual segura, inodora e improdutiva. [...]Linhas de cansaço ao redor dos olhos, linhas de descontentamento para baixo da boca, seios deitados pesadamente em pequenas redes, estômago e coxas lutando contra roupas de borracha. E as bocas ofegantes, os olhos mal-humorados, odiando o sol e o vento e a terra, ressentindo-se dos alimentos e do cansaço, detestando o tempo que raramente as faz bonitas e sempre as torna velhas. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.155.

Beside them, little pot-bellied men in light suits and panama hats; [...] Worried because formulas do not work out; hungry for security and yet sensing its disappearance from the earth. In their lapels the insignia of lodges and service clubs, places where they can go and, by a weight of numbers of little worried men, reassure themselves that business is noble and not the curious ritualized thievery they know it is; that businessmen are intelligent in spite of the records of their stupidity; that they are kind and charitable in spite of the principles of sound business; that their lives are rich instead of the thin tiresome routines they know; and that a time is coming when they will not be afraid any more¹⁶⁸.

Assim, a descrição do homem de negócios é também tão crua e agressiva quanto a de sua acompanhante. Essa leitura esclarece então uma crítica voltada a toda a classe e não às mulheres em particular. Ainda, a observação de Lisca é ratificada nesse relato, pois os homens de *Grapes* têm uma diversidade muito maior de papéis enquanto as mulheres se encaixam sempre nessas duas possibilidades.

No entanto, mesmo que o retrato desses casais de classe média beire o moralismo religioso e compactue parcialmente com o patriarcado, vale ressaltar que a leitura geral não só apresenta a busca incessante dos indivíduos por uma superioridade em relação aos demais como também explicita a própria insatisfação nessa busca individualista. Como seu romance se volta à união de classe, é importante apresentar alguns indivíduos que se colocam contra essa união em seu modo de vida, mas também não encontram satisfação total por supervalorizarem a mercadoria que se funde em tudo nessa ideologia de mercado, inclusive neles mesmos. Assim como os agricultores, esses executivos se tornam escravos do capital, apenas com condições melhores de sobrevivência. Para tanto, renunciam à honestidade e seu poder de compra garante-lhes a impressão de não mais pertencerem à classe trabalhadora, mesmo tendo de viver em função de sua instabilidade. O narrador de Steinbeck estabelece todas essas conexões na simples descrição de suas feições e de seus pertences.

O próximo intercapítulo (17) enfoca novamente os imigrantes e prenuncia sua reflexão acerca das condições de vida, especialmente por terem transformado de maneira tão radical sua rotina de pequenos proprietários para migrantes sem teto e sem terras. O olhar sobre a união e a condição humana é constituinte desse intercapítulo e Steinbeck parece apostar alto na união das famílias, dos indivíduos em viagem. Nessa

¹⁶⁸ Ao lado delas, pequenos homens barrigudos em ternos leves e chapéus Panamá; [...] Preocupados porque as fórmulas não funcionam; famintos por estabilidade e sentindo o seu desaparecimento da face da terra. Em suas lapelas a insígnia de pousadas e clubes de serviço, lugares onde eles podem ir e, pelo peso numérico de homenzinhos preocupados, reafirmar-se de que o negócio é nobre e não o estranho roubo ritualizado que eles sabem que é; que os homens de negócios são inteligentes, apesar dos registros de sua estupidez; que eles são bons e caridosos apesar dos princípios de conduta profissional dos negócios; que suas vidas são ricas em não as pequenas rotinas cansativas que conhecem; e que chegará a hora em que não terão mais medo. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.155.

altura, os acampamentos ainda não são retratados cruamente como ocorrerá nos intercapítulos seguintes, ou como ocorreu de forma mais radical na prosa jornalística dos três artigos mencionados. Aqui ele ainda enfatiza o início de um processo de mudança nos padrões de entendimento que tem sobre o homem e sua capacidade de adaptação na vida social: “*Thus they changed their social life – changed as in the whole universe only man can change. They were not farm men any more, but migrant men.*”¹⁶⁹”

Enquanto, na narrativa, a família Joad se aproxima da Califórnia, a história da habitação do estado surge no romance por meio do próximo intercapítulo (19). Nesse momento, como é introduzida a figura do mexicano, é inevitável notar o relacionamento contraditório do autor com a questão do estrangeiro e do estadunidense. Primeiramente, a crítica parece exclusiva contra a voracidade do americano, que toma as terras dos mexicanos, e contra a ideia geral de posse e de propriedade de terras:

*ONCE CALIFORNIA BELONGED to Mexico and its land to Mexicans; and a horde of tattered feverish Americans poured in. And such was their hunger for land that they took the land [...]took the grants and broke them up and growled and quarreled over them, those frantic hungry men; and they guarded with guns the land they had stolen. They put up houses and barns, they turned the earth and planted crops. And these things were possession, and possession was ownership*¹⁷⁰.

Em seguida, no entanto, nota-se que o autor pressupõe uma superioridade de força sobre os estrangeiros, seja reafirmando sua ferocidade, seja acentuando a fraqueza que considerava própria dos demais povos: “*The Mexicans were weak and fed. They could not resist, because they wanted nothing in the world as ferociously as the Americans wanted land*”¹⁷¹. Se, por um lado, existe em seu discurso um combate claro ao racismo e uma crítica à ferocidade de seus conterrâneos; por outro, a força dos estadunidenses parece um princípio de superioridade em relação a outros povos.

Isso fica mais claro em “Luta Incerta na Califórnia”, artigo com o qual esse intercapítulo dialoga nalguns momentos, causando a impressão de que aquele teria originado este. As semelhanças entre os dois textos estão relacionadas ao conteúdo da

¹⁶⁹ Assim mudaram a sua vida social como em todo o universo só o homem pode mudar. Não eram mais homens do campo, eram migrantes. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.196.

¹⁷⁰ OUTRORA A CALIFÓRNIA pertencia ao México e sua terra aos mexicanos; e chegou uma horda de americanos esfarrapados e febris. Tal era a sua fome de terra que eles tomaram a terra [...] tomaram as dotações e as partiram e rosnaram e discutiram sobre elas, aqueles homens famintos e frenéticos; e guardaram com armas a terra que haviam roubado. Construíram casas e celeiros, eles viraram a terra e plantaram culturas. E essas coisas eram a posse, e a posse era propriedade. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.231.

¹⁷¹ Os mexicanos eram fracos e alimentados. Não puderam resistir porque não queriam nada no mundo tão ferozmente quanto os americanos queriam terra. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.231.

história da propriedade de terras. As diferenças entre os textos se relacionam com o compromisso de Steinbeck com a esfera estética, mais fortemente marcado no intercapítulo por sua prosa lírica, e com o compromisso com a esfera cognitiva, mais marcado no texto jornalístico por uma prosa mais informativa.

De qualquer forma, por conta de seu conteúdo, e reafirmando algumas impressões a respeito dessa superioridade racial subjacente, vale a pena observar alguns trechos do texto jornalístico. Nele, existe uma denúncia sobre a história da agricultura da Califórnia, em especial de como os fazendeiros californianos exploraram a mão de obra barata de chineses, japoneses e mexicanos e, em seguida, expulsaram esses povos por meio de uma truculenta repressão alimentada pelo ódio racial. Para Steinbeck, a história se repetiria no caso dos agricultores do Dust Bowl, não fossem alguns detalhes:

Em primeiro lugar, os migrantes são inegavelmente americanos e não são deportáveis. Em segundo lugar, não foram atraídos para a Califórnia pela promessa de bons salários, mas são refugiados, exatamente como se tivessem fugido da destruição de um invasor. Em terceiro lugar, não vêm de uma classe de peões, mas foram proprietários de pequenas fazendas ou trabalhadores rurais no antigo sentido americano, no qual o “trabalhador” é membro da família empregadora. Têm uma ideia fixa, que é comprar terra e fixar-se nela. Provavelmente, a diferença mais importante é que não se intimidam com facilidade. São corajosos, inteligentes ou habilidosos. Passaram pelos horrores da seca e, tendo escapado dela com imenso esforço, não podem ser guiados, atacados, mortos de fome ou assustados como todos os outros¹⁷².

Assim, podemos supor que, em seu entendimento, esses estrangeiros não eram corajosos, inteligentes ou habilidosos como os americanos, o que contradiz até o próprio discurso algumas linhas anteriores, em que o autor fala sobre os chineses, acentuando sua capacidade de organização: “Essas pessoas, [...] organizaram-se nas chamadas ‘tongs’, capazes de orientar seus esforços como um grupo”¹⁷³.

Muito provavelmente o autor repensou adiante alguns pontos desse artigo, uma vez que a história acaba contando, e o próprio romance retrata, que os nativos fugidos do Dust Bowl, mesmo fortes e corajosos como Steinbeck pontua, foram sim intimidados, guiados, atacados, mortos de fome e assustados como os anteriores. É importante lembrar aqui que toda a sociedade estava organizada num sistema em que os fazendeiros, além de possuírem os meios de produção e, conseqüentemente, seus produtos, tinham a seu favor o poder policial do Estado. Embora Steinbeck queira sempre retratar a força do povo e sua crescente fúria, pela própria organização social e

¹⁷² BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *John Steinbeck – A América e os americanos: ensaios selecionados*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record. 2004.p.99.

¹⁷³ BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs) *Op.cit.* p.98.

política eles já vinham em desvantagem desde muito tempo antes, e essa desvantagem só aumentava a partir da tomada de suas terras pelos bancos e corporações.

Assim, pressupor que um povo faminto ou mais organizado seja mais agressivo do que um povo alimentado e desunido é razoável, mas presumir essa superioridade pela comparação a outros povos, considerados menos corajosos, inteligentes ou habilidosos é algo, no mínimo, leviano. Além disso, ser inegavelmente americano lhes garantia a vantagem de não serem deportados, o que diminui, de certa forma, suas desvantagens em relação aos estrangeiros. Mas sua própria história conta com a discriminação contra os “*Okies*” espalhada por toda a Califórnia, além de uma forte campanha para seu retorno aos estados de origem, como explicou Shillinglaw, a partir do momento em que se tornaram um problema. Assim como o ódio racial disseminado depois da organização dos camponeses estrangeiros, o ódio pelos americanos dos estados do oeste foi um grande aliado das forças do capital. Ademais, é ao menos injusto presumir que a exploração da mão de obra, a repressão policial, o assassinato por armas ou mesmo pela fome sejam consequências mais da fraqueza dos povos que o sofrem do que da truculência de quem as pratica.

Outro detalhe do artigo que acaba entrando em desacordo com o relato do romance é a afirmação de que os migrantes não foram atraídos pelos salários da Califórnia. Por um lado, eles foram de fato expulsos de suas casas e eram refugiados; mas, por outro, os fazendeiros californianos aproveitaram sua vulnerabilidade para distribuir milhares de panfletos com promessas de bons salários. A esperança dos Joads vai se desfazendo conforme vão encontrando as condições de vida na Califórnia.

Nesse intercapítulo também está estruturada uma análise explicativa da lógica capitalista do monopólio por meio da exploração de mão de obra dos estrangeiros, narrada por um observador que adquire o ponto de vista dos personagens em questão intercalando ao seu discurso trechos de falas dos homens de negócios:

Now farming became industry, and the owners followed Rome, although they did not know it. They imported slaves, although they did not call them slaves: Chinese, Japanese, Mexicans, Filipinos. They live on rice and beans, the business men said. They don't need much. They wouldn't know what to do with good wages. Why, look how they live. Why, look what they eat. And if they get funny – deport them.

And all the time the farms grew larger and the owners fewer. And there were pitifully few farmers on the land any more. And the imported serfs were beaten and frightened and starved until some went home again, and some grew fierce and were killed or driven from the country. And the farms grew larger and the owners fewer.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Agora a agricultura tornou-se a indústria, e os proprietários seguiram o sistema de Roma, apesar de não sabê-lo. Eles importavam escravos, apesar de não chamá-los de escravos: chineses, japoneses, mexicanos, filipinos. Eles vivem com arroz e feijão, diziam os homens de negócios. Eles não precisam de muito. Eles não saberiam o que fazer com bons salários. Veja como

Não só a tragédia específica dos migrantes é analisada, mas também todo o solo fértil do sistema para o crescimento da barbárie. O típico acúmulo do capital nas mãos de cada vez menos vem elucidado por uma observação simples – *the farms grew larger and the owners fewer*. A menção aos estrangeiros nesse trecho é interessante para que seja descartada qualquer ideia de que a exploração só ocorria em direção aos refugiados da seca ou por conta desta. Além disso, apresenta o explorador como alguém para quem qualquer situação de vulnerabilidade do outro é proveitosa – *look how they live [...] look what they eat*.

Aqui, a denúncia se agrega a um estilo de prosa realista nos moldes fictícios do romance, elucidando a dinâmica da propriedade privada e do acúmulo do capital nas mãos de menos pessoas gradativamente. Podemos observar novamente as três esferas contempladas por uma prosa poética, um cuidadoso retrato realista explicativo e uma forte denúncia ao sistema monopolista.

Adiante, o narrador fecha o foco na migração do Dust Bowl e na chegada dos *Okies* na Califórnia, seguida de sua triste passagem pelas *Hoovervilles*. Além de observar a precariedade do local, menciona-se também a frequência com que os migrantes eram assediados e expulsos desses acampamentos pela guarda local, como foi mencionado anteriormente sobre a preocupação dos fazendeiros em relação à formação de sindicatos e à participação dos migrantes no processo eleitoral.

And it came about that owners no longer worked on their farms. They farmed on paper; and they forgot the land, the smell, the feel of it, and remembered only that they owned it, remembered only what they gained and lost by it. And some of the farms grew so large that one man could not even conceive of them any more, so large that it took batteries of bookkeepers to keep track of interest and gain and loss; chemists to test the soil, to replenish; straw bosses to see that the stooping men were moving along the rows as swiftly as the material of their bodies could stand. Then such a farmer really became a storekeeper, and kept a store.¹⁷⁵

Nesse trecho do romance, ornamentado por figuras de linguagem e musicalidade, o narrador denuncia o que considera uma incoerência do proprietário

eles vivem. Veja o que eles comem. E se eles ficarem estranhos – deporte-os. E todo o tempo as fazendas ficavam maiores e com menos proprietários. E havia lamentavelmente poucos agricultores na terra. E os servos importados eram espancados e assustados e passavam fome até que alguns voltaram para casa, e alguns ficaram ferozes e foram mortos ou expulsos do país. E as fazendas ficavam maiores e com menos proprietários. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.232.

¹⁷⁵ E aconteceu que os proprietários já não trabalhavam em suas fazendas. Eles cultivavam em papel; esqueceram-se da terra, do cheiro, da sensação, lembravam-se apenas de que as possuíam, lembraram-se somente do que ganhavam e perdiam com elas. E algumas das fazendas tornaram-se tão grandes que um homem não podia sequer concebê-las mais, tão grandes que levavam vários contadores para controlar juros e ganhos e perdas; químicos para testar o solo, para a reconstituição; supervisores para ver que os homens parados estavam se movendo ao longo das linhas tão rapidamente quanto o material de seus corpos poderia estar. Então, esse agricultor realmente se tornou um lojista, e manteve uma loja. Ele pagava os homens, vendia-lhes comida, tomando o dinheiro de volta. E depois de um tempo ele nem pagava mais os homens, e economizava o trabalho dos contadores. Essas fazendas davam comida a crédito. Um homem podia trabalhar e alimentar-se e, quando o trabalho terminasse, podia achar que devia dinheiro para a empresa. E os proprietários não só não trabalhavam nas fazendas mais, muitos deles nunca tinham visto as fazendas que possuíam.

STEINBECK, John. *Op. cit.* p.232

das terras que nem as conhece. É interessante observar novamente o diálogo com o texto jornalístico, que nesse caso traz dados bem específicos:

Há na Califórnia [...] o fazendeiro especulador, como A.J. Chandler, editor do *Los Angeles Times*, ou como Herbert Hoover e William Randolph Hearst, proprietários ausentes que possuem imensos pedaços de terras. Aliadas a estes vastos produtores individuais estão as grandes fazendas empresariais, de propriedade de seus acionistas e gerenciadas por administradores instruídos, e um grande número de fazendas de bancos, adquiridas pela execução de hipotecas e operadas por superintendentes cuja política de mão-de-obra é ditada pelo banco. Por exemplo, o *Bank of America* é praticamente o maior proprietário e operador agrícola do estado da Califórnia¹⁷⁶.

Essas informações sobre os bancos e as hipotecas, assim como alusões a nomes, figuras históricas, guerras, canções, episódios políticos etc. também acabam aparecendo no romance, mas diluídas na busca por um retrato mais alegórico e permanente. Algumas vezes elas aparecem no discurso do narrador, outras, no dos personagens. E para diversas delas, as editoras acrescentaram notas explicativas sobre os termos.

O teor denunciatório do artigo parece mais forte. Mesmo que o autor disponha de um estilo jornalístico primoroso, o foco sobre a informação precisa, inteligível é sempre priorizado. É um foco mais pontual, com um número maior de conteúdos informativos num só parágrafo, enquanto o romance faz uma leitura lírica, buscando a recepção estético-libidinal de seu leitor em qualquer contexto.

Os próximos dois intercapítulos de *Grapes* (21 e 23) continuam a jornada dos migrantes em busca de trabalho, denunciando as iniquidades e a hostilidade do estado da Califórnia. Ambos também dialogam com os artigos jornalísticos de Steinbeck. Mais especificamente, o intercapítulo 21 dá continuidade a essa análise poética da lógica da propriedade privada. Ele é curto e precede a chegada dos Joads ao acampamento governamental de *Weedpatch* na narrativa. Já o capítulo 23 se prolonga em histórias populares contadas pelos personagens, algumas vezes anônimos, do pano de fundo. Ele sucede a chegada dos Joads e funciona como uma observação mais ampla do povo acampado, incluindo música, cultos religiosos e a convivência social dos moradores.

O intercapítulo seguinte (25) traz talvez a denúncia mais incisiva do romance, assim como a menção direta a seu título. Embora o artigo mais relacionado a ele, “Fome sob as Laranjeiras”, também seja mais explicativo, esse intercapítulo traz o contraste entre uma paisagem naturalmente rica e as relações humanas decadentes,

¹⁷⁶ BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *Op.cit.* p.97.

mostra a beleza da primavera na Califórnia em desarmonia com a fome proveniente exclusivamente das relações humanas. Ele se inicia com a afirmação de que a primavera é bela no estado, descreve diversas paisagens e frutos das plantações. Ao final, porém, aponta para o maior problema gerado por todas as injustiças e iniquidades apontadas até então:

There is a crime here that goes beyond denunciation. There is a sorrow here that weeping cannot symbolize. There is a failure here that topples all our success. The fertile earth, the straight tree rows, the sturdy trunks, and the ripe fruit. And children dying of pellagra must die because a profit cannot be taken from an orange. And coroners must fill in the certificate – died of malnutrition – because the food must rot, must be forced to rot.

The people come with nets to fish for potatoes in the river, and the guards hold them back; they come in rattling cars to get the dumped oranges, but the kerosene is sprayed. And they stand still and watch the potatoes float by, listen to the screaming pigs being killed in a ditch and covered with quick-lime, watch the mountains of oranges slop down to a putrefying ooze; and in the eyes of the people there is the failure; and in the eyes of the hungry there is a growing wrath. In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage¹⁷⁷.

O compromisso com a esfera cognitiva é ratificado nesse trecho de retrato realista autoexplicativo. E embora mantenha um estilo poético, é bastante interessante a forma como o narrador dialoga com as esferas estética e ética, afirmando que o choro não poderia simbolizar a profundidade daquela tristeza e que a denúncia seria insuficiente para aquele crime. Dessa forma, ele utiliza a escrita para colocar o crime e a tristeza acima dela, reafirmando o diálogo constante da obra com a realidade. E ainda, ele menciona o sucesso suprimido pelo fracasso, pela derrota que aquele cenário representava, sendo possível entender esse sucesso como da história da Califórnia, dos EUA ou mesmo todo o sucesso humano.

E nessa passagem direta e incisiva, o narrador traz tanto a denúncia do desperdício de alimento diante da desnutrição, responsabilizando os grandes fazendeiros representados por seus guardas, quanto o mau presságio que essa realidade inevitavelmente geraria. Assim, sumariza o título do romance como um ódio crescente na classe trabalhadora gerado pela fome, pela injustiça e pela crueldade que o sistema capitalista permite e incentiva.

¹⁷⁷ Há um crime aqui que vai além da denúncia. Há uma tristeza aqui que o choro não pode simbolizar. Há uma derrota aqui que derruba todo o nosso sucesso. A terra fértil, as linhas retas de árvores, troncos robustos, e os frutos maduros. E as crianças que morrem de pelagra devem morrer porque o lucro não pode ser tirado de uma laranja. E legistas devem preencher na certidão – morreram de desnutrição – porque a comida deve apodrecer, deve ser forçada a apodrecer. O povo vem com redes para pescar as batatas no rio, e os guardas os seguram; eles vêm em carros barulhentos para chegar até as laranjas descartadas, mas o querosene é pulverizado. E eles ainda estão de pé e assistem às batatas flutuando, ouvem os gritos dos porcos sendo mortos em uma vala e cobertos com cal, assistem às montanhas de laranjas derramadas num lodo putrefato; e nos olhos do povo, há o fracasso; e nos olhos dos famintos há uma ira crescente. Na alma do povo as vinhas da ira estão se enchendo e ficando pesadas, crescendo pesadas para a colheita. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.349.

Numa análise estilística, Lisca acredita que exista uma ressonância bíblica atribuindo autoridade a essas passagens e que essa ressonância seja usada discretamente pelo narrador, e nunca empregada no trivial e particular¹⁷⁸. Na realidade, ele se refere ao primeiro parágrafo citado acima e seu anterior, não citado, mas é importante sua observação a respeito do uso reservado desse recurso estilístico da linguagem bíblica em episódios mais gerais e importantes. Assim, o narrador empresta o tom profético de que tais denúncias, de certa forma, precisam para se destacarem na narração comum. Se foi tirada, do texto jornalístico, grande quantidade informativa e a especificidade que lhe são comuns para o texto de *Grapes*, pôde-se, por outro lado, acrescentar ressonância a tais denúncias pelo uso dessa prosa estilizada.

O compromisso com as três esferas é novamente observado no intercapítulo seguinte (27), que narra a continuidade da exploração dos camponeses, agora na lavoura de algodão. Ele dialoga com a participação dos Joads nessa colheita. Várias famílias são catalogadas no controle para pagamento e o narrador aponta para a exploração que já começa na venda do saco de algodão para a colheita.

Por fim, encerrando o ciclo de intercapítulos do romance, o penúltimo capítulo de *Grapes* (29) descreve a chegada do inverno nos vales da Califórnia. Os acampamentos sendo levados pelas enxurradas e os carros das famílias perdendo seus motores pela entrada da água formam o cenário final dos agricultores, agora sem trabalho por falta de colheitas, sem teto, sem alimento e saúde por conta das relações de trabalho a que foram submetidos. O narrador apresenta a chegada do inverno num tom lírico, com riqueza vocabular, figuras de linguagem e com a beleza da própria imagem que descreve. Ele é capaz de captar, concomitantemente, a sensação de prazer estético e a sensação de incômodo do leitor que, pelo capítulo anterior, já sabia que as famílias se abrigavam nos vagões:

OVER THE HIGH COAST mountains and over the valleys the gray clouds marched in from the ocean. The wind blew fiercely and silently, high in the air, and it swished in the brush, and it roared in the forests. The clouds came in brokenly, in puffs, in folds, in gray crags; and they piled in together and settled low over the west. And then the wind stopped and left the clouds deep and solid. The rain began with gusty showers, pauses and downpours; and then gradually it settled to a single tempo, small drops and a steady beat, rain that was gray to see through, rain that cut midday light to evening. And at first the dry earth sucked the moisture down and blackened. For two days the earth drank the rain, until the earth was full. Then puddles formed, and in the low places little lakes formed in the fields. The muddy lakes rose higher, and the steady rain whipped the shining water. At last the mountains were full, and the hillsides spilled into the streams, built them to freshets, and sent them roaring down the

¹⁷⁸ LISCA, Peter. *Op. Cit.* p 582.

canyons into the valleys. The rain beat on steadily. And the streams and the little rivers edged up to the bank sides and worked at willows and tree roots, bent the willows deep in the current, cut out the roots of cottonwoods and brought down the trees. The muddy water whirled along the bank sides and crept up the banks until at last it spilled over, into the fields, into the orchards, into the cotton patches where the black stems stood. Level fields became lakes, broad and gray, and the rain whipped up the surfaces. Then the water poured over the highways, and cars moved slowly, cutting the water ahead, and leaving a boiling muddy wake behind. The earth whispered under the beat of the rain, and the streams thundered under the churning freshets¹⁷⁹.

A ligação entre a descrição da chegada do inverno e o homem é apresentada, assim, gradativamente nesse intercapítulo. O narrador deixa claro a formação da paisagem toda e, aos poucos, insere o trabalhador de *Grapes*. O suspense é alimentado por cada gota de chuva, cada alagamento descrito. E então o homem, que já havia se aproximado pelas figuras do carro e pela rodovia, surge de fato construindo barreiras para proteger-se dos alagamentos:

And when the puddles formed, the men went out in the rain with shovels and built little dikes around the tents. The beating rain worked at the canvas until it penetrated and sent streams down. And then the little dikes washed out and the water came inside, and the streams wet the beds and the blankets. The people sat in wetclothes. They set up boxes and put planks on the boxes. Then, day and night, they sat on the planks¹⁸⁰.

Apesar de as chuvas e a natureza estarem diretamente ligadas, nesse e noutros trechos, como uma representação das forças que constroem o ser humano a situações de precariedade, há clareza quanto ao papel alegórico dessa representação. Ou seja, por todo o romance, as relações humanas são responsabilizadas pela degradação e pela miséria dos migrantes. Se nossa leitura estiver correta, a chegada da chuva e do inverno talvez possa, portanto, funcionar como uma alegoria das forças do capital sobre o trabalhador, e não como substituta literal dessas forças. A abertura do capítulo, dessa forma, mesmo trazendo de fato o conteúdo informativo de toda a trajetória natural, assim como a alegoria da tartaruga, não se pretende como fatalidade

¹⁷⁹ Sobre as montanhas altas da costa e sobre os vales as nuvens cinzentas marcharam a partir do oceano. O vento soprava feroz e silenciosamente, no alto, e fustigou os arbustos, e rugiu nas florestas. As nuvens vieram em entrecortadas, em sopros, em dobras, em penhascos cinzentos; e empilharam-se juntas e fixaram-se no baixo sobre o oeste. E então o vento parou e deixou as nuvens profundas e sólidas. A chuva começou com rajadas tempestuosas, pausas e aguaceiros; e depois, gradualmente, ele se estabeleceu em um único tempo, pequenas gotas e um ritmo constante, a chuva cinza, a chuva que cortou a luz do meio-dia e fez noite. E, pela primeira vez a terra seca sugou a umidade para baixo, enegrecendo-se. Durante dois dias, a terra bebeu a chuva, até ficar cheia. E então se formaram poças, e nos lugares baixos pequenos lagos formaram-se nos campos. Os lagos de lama subiram mais, e a chuva constante chicoteava a água brilhante. Finalmente as montanhas estavam cheias, e as encostas se derramaram nos córregos, transformaram-nos em inundações, e enviaram-nos rugindo descendo os canyons até os vales. A chuva caía constante. E os córregos e riachos subiram para os lados da margem e chegaram a salgueiros e raízes de árvores, dobraram os salgueiros profundamente na correnteza, cortaram as raízes de álamos e derrubaram as árvores. A água barrenta rodopiava ao longo das magens e subia a ribanceira até que finalmente transbordou, nos campos, nos pomares, nos algodoads onde estavam as hastes pretas. Campos planos tornaram-se lagos, largos e acinzentados, e a chuva chicoteava até as superfícies. Em seguida, a água se derramou sobre as autoestradas, e os carros se moviam lentamente, cortando a água em frente, e deixando um rastro lamacento fervente. A terra sussurrou sob a chuva, e os córregos retumbavam sob as inundações agitadas. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.432-433.

¹⁸⁰ E quando as poças se formaram, os homens saíram na chuva com pás e construíram pequenos diques ao redor das barracas. A chuva batia nas telas até que penetrar e descer o fluxo. E então os pequenos diques eram inundados e a água entrava, e a enxurrada molhava as camas e os cobertores. O povo se sentava nas roupas molhadas. Eles montavam caixas e colocavam tábuas sobre as caixas. Dia e noite, eles ficavam sentados nas tábuas. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.433.

a que todos estariam sujeitos. E isso parece ser reafirmado pela volta rápida às relações sociais, em especial pelo aparecimento do Estado:

*Then some went to the relief offices, and they came sadly back to their own people.
They's rules- you got to be here a year before you can git relief. They say the gov'ment is gonna help. They don' know when.
And gradually the greatest terror of all came along.
They ain't gonna be no kinda work for three months.
In the barns, the people sat huddled together; and the terror came over them, and their faces were gray with terror. The children cried with hunger, and there was no food.
Then the sickness came, pneumonia, and measles that went to the eyes and to the mastoids.
And the rain fell steadily, and the water flowed over the highways, for the culverts could not carry the water¹⁸¹.*

Mais uma vez, e ao encontro das afirmações de Visser sobre a relação do romance com o Estado, este é mencionado por uma denúncia sutil e justificada, que se confirma e se acentua quando observamos um trecho de “Fome sob as Laranjeiras” novamente:

O governo federal tenta alimentar e dar ajuda direta, mas é difícil agir depressa pois há formulários a preencher, questões a perguntar, por medo de que alguém que não esteja realmente passando fome receba alguma coisa. As organizações estatais de auxílio tentam mandar aqueles que estão no estado há menos de um ano de volta aos estados de onde vieram¹⁸².

De forma mais sintetizada no romance e mais claramente no texto jornalístico, então, Steinbeck (ou seu narrador em cada um deles) justifica a complacência da figura do Estado diante da fome e da exploração pela burocracia e por uma iniciativa de transposição que, em última instância, transformaria o migrante faminto na Califórnia no nativo faminto em Oklahoma. E, em *Grapes*, assim como os bueiros não podiam levar a água, o governo tinha regras e não podia resolver a fome. Confirma-se assim a afirmação de Visser de que Steinbeck não levanta, em nenhum momento, a óbvia questão de como o governo ainda não havia feito intervenções de fato para acabar com a opressão e livrar os migrantes de seu sofrimento, uma vez que é sugerido nos acampamentos que ele tinha disposição para ajudá-los. A crítica ao estado da Califórnia, no entanto, parece mais incisiva no texto jornalístico:

Ouvi um homem contar com voz monótona que não conseguiu um médico enquanto o filho mais velho morria de pneumonia, mas que o médico veio imediatamente depois que ele

¹⁸¹ Em seguida, alguns foram para os escritórios dos auxílios, e voltaram com tristeza para seu povo. Tem regra – tem que ficar um ano aqui pra poder pegar o auxílio. Diz' que o governo vai ajudar. Não sabe' quando. E gradualmente o grande terror de todos chegou. Não vai ter trabalho nenhum por três meses. Nos celeiros, o povo se assentava amontoado; e o terror veio sobre eles, e os seus rostos estavam cinza de terror. As crianças choravam de fome, e não havia comida. Em seguida, veio a doença, pneumonia e sarampo que ia para os olhos e para os mastóides. E a chuva caía constante, e a água fluía sobre as estradas, pois os bueiros não podiam levar a água. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.433.

¹⁸² BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *Op. cit.* p.111-112.

morreu. É fácil arranjar um médico para olhar um cadáver, não tão fácil de arranjar para uma pessoa viva. É fácil enterrar um corpo. Na hora vem um caminhão e o leva embora. O estado está muito mais interessado em como se morre do que em como se vive”¹⁸³.

Já o texto de *Grapes* se concentra no apelo moral do homem de forma geral, e também se compromete com a imagem alegórica da chuva se espalhando pelos campos:

*Frantic men pounded on the doors of the doctors; and the doctors were busy. And sad men left word at country stores for the coroner to send a car. The coroners were not too busy. The coroners' wagons backed up through the mud and took out the dead. And the rain pattered relentlessly down, and the streams broke their banks and spread out over the country.*¹⁸⁴.

Nesse intercapítulo também apareceria o trecho já mencionado que antevê o episódio das batatas trazidas pelo velho Tom, em que o narrador mostra o desespero dos homens famintos mendigando, roubando comida nas cidades:

*Then from the tents, from the crowded barns, groups of sodden men went out, their clothes slopping rags, their shoes muddy pulp. They splashed out through the water, to the towns, to the country stores, to the relief offices, to beg for food, to cringe and beg for food, to beg for relief, to try to steal, to lie. And under the begging, and under the cringing, a hopeless anger began to smolder. And in the little towns pity for the sodden men changed to anger, and anger at the hungry people changed to fear of them. Then sheriffs swore in deputies in droves, and orders were rushed for rifles, for tear gas, for ammunition. Then the hungry men crowded the alleys behind the stores to beg for bread, to beg for rotting vegetables, to steal when they could*¹⁸⁵.

A piedade da população em direção aos famintos acaba por se tornar ódio e depois medo. A degradação humana é atingida pela doença seguida da morte. O velho Tom, então representante do homem comum, traz batatas para sua família sem explicação, e se sugere assim que ele estivesse entre esses homens descritos no intercapítulo, com a sorte de conseguir voltar sem um tiro dos xerifes ou dos cidadãos então armados contra a ameaça imigrante. Por fim, o narrador do texto jornalístico questiona claramente toda organização social:

No ano que vem a fome voltará e no outro ano e no outro até sairmos deste coma e percebermos que nossa agricultura, apesar de toda sua grande produção, é um fracasso. [...] É possível que este estado seja tão estúpido, tão cruel e tão ganancioso que não possa alimentar e

¹⁸³ BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *Op. cit.* p.114-115.

¹⁸⁴ Homens agitados batiam nas portas dos médicos; e os médicos estavam ocupados. E homens tristes deixavam recados em lojas para o legista para enviar um carro. Os médicos legistas não estavam tão ocupados. Os carros fúnebres rodavam pela lama e tiravam os mortos. E a chuva caía incansavelmente e os córregos quebravam suas margens e espalhavam-se pelo campo. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.433-434.

¹⁸⁵ Então das tendas, dos celeiros lotados, grupos de homens encharcados saíam, suas roupas eram trapos molhados, seus sapatos, massa lamacenta. Eles surgiam da água, para as cidades, para as lojas, para os escritórios de auxílio, para pedir comida, encolher-se e pedir comida, pedir socorro, tentar roubar, mentir. E sob a mendicância, e sob o servilismo, uma raiva desesperada começou a arder. E nas cidades pequenas a pena pelos homens encharcados tornou-se raiva, e raiva das pessoas famintas tornou-se medo. Então xerifes transformaram pessoas comuns em guardas, e as encomendas foram feitas às pressas por rifles, por bombas de gás lacrimogêneo, para munição. Em seguida, os homens famintos lotavam becos atrás das lojas para pedir pão, para pedir legumes apodrecendo, para roubar quando podiam. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.433-434.

vestir os homens e mulheres que ajudam a torná-lo a região mais rica do mundo? A fome terá de virar raiva e a raiva, fúria antes que algo seja feito¹⁸⁶?

E o romance assume o tom profético, apontando ainda para uma esperança de renascimento da vida, até então arrasada, por meio da figura de pequenos pontos de grama nascidos na terra e o verde ressurgindo com a chegada de um novo ano:

The women watched the men, watched to see whether the break had come at last. The women stood silently and watched. And where a number of men gathered together, the fear went from their faces, and anger took its place. And the women sighed with relief, for they knew it was all right - the break had not come; and the break would never come as long as fear could turn to wrath.

Tiny points of grass came through the earth, and in a few days the hills were pale green with the beginning year¹⁸⁷.

O renascimento então é profetizado a partir da possibilidade de união dos homens, que não sucumbiriam em sua humanidade enquanto houvesse a possibilidade de uma insurreição pela ira, que intitula o romance. O final da narrativa, por sua vez, não traria a ira como fechamento principal para a esperança no renascimento, e sim a misericórdia humana e a compreensão da necessidade de união, representadas pela atitude de Rose of Sharon em relação ao homem faminto.

Pela origem jornalística, no entanto, e pela liberdade do narrador em relação aos personagens, o encerramento dos intercapítulos enfatiza a união de classe e a possibilidade de revolta. Esse apelo, como já foi afirmado, é mais moral do que propriamente político e está profundamente relacionado ao compromisso do romance com a esfera ética. Pela observação dos trechos similares publicados como artigos, podemos presumir que o cuidado com o relato verossímil a partir deles está, por sua vez, profundamente ligado ao compromisso com a esfera cognitiva; enquanto a estética é assimilada pelas figuras alegóricas inseridas e pelo estilo da linguagem do narrador, notavelmente modificado.

¹⁸⁶ BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *Op. cit.* p.115.

¹⁸⁷ As mulheres observaram os homens, assistiram para ver se eles haviam sucumbido finalmente. As mulheres ficaram em silêncio, olhando. E onde homens se reuniam o medo saía de seus rostos, e a raiva tomava seu lugar. E as mulheres suspiraram de alívio, pois sabiam que estava certo, eles não haviam sucumbido; e não haveria derrota enquanto o medo pudesse transformar-se em ira. Pequenos pontos de grama surgiram da terra, e em poucos dias as colinas estavam verde claro com o início do ano. STEINBECK, John. *Op. cit.* p.433-434.

4. Narrativa e Intercapítulos: Síntese.

A família Joad é criada por Steinbeck para dar nome a seus personagens tipificados e atribuir à obra o caráter de ficção necessário à absorção de tal forma comovente do lançamento do romance. A origem jornalística do conteúdo que a obra se propôs a discutir, no entanto, não foi abandonada por completo e gerou intercapítulos que, por sua vez, dialogam constantemente com a narrativa dessa família. O resultado é uma síntese bem-sucedida da dialética entre narrativa e intercapítulos.

French explica que Steinbeck pode ter usado uma “teoria literária consciente” com base no método de associação a um pequeno grupo em direção a uma conclusão maior. Ele acredita que, na história de *Grapes*, centralizada numa família, os intercapítulos teriam colocado em ação o método generalizado, apresentando os problemas por meio de seus efeitos sobre uma família específica e forçando os leitores a visualizarem mais de perto os problemas sofridos pelos indivíduos¹⁸⁸.

Por outro lado, o método generalizado teria permitido a Steinbeck refutar qualquer acusação de que a história dos Joads fosse única e exclusivamente ficcional:

In the device of the interchapter he found exactly the technique he needed to make his “big” novel simultaneously a general tract and an intensely personal history of the frightening situation of a culture in transition [...]. The novel is more than a period piece about a troubled past era; it is also an allegory, applicable wherever prejudice and a haughty sense of self-importance inhibit cooperation¹⁸⁹.

Dessa forma, os leitores de *Grapes* não leram um tratado sociológico com números sobre a Grande Depressão e a exploração da classe trabalhadora rural, eles conheceram os Joads de muito perto e ao mesmo tempo entenderam o contexto geral. Steinbeck proporcionou a seus leitores a experiência das situações que havia observado pessoalmente.

De fato, a capacidade de aproximação com o público, a potencialização do reconhecimento, da identificação do leitor com os personagens, a empatia e o entendimento do outro pela história contada são grandes contribuições da ficção de forma geral, em especial pelo prazer estético e pela comoção que algumas obras

¹⁸⁸ FRENCH, Warren. *John Steinbeck's Fiction Revisited*. NY: Twayne, 1994. p.82.

¹⁸⁹ No dispositivo do intercapítulo ele encontrou exatamente a técnica de que precisava para fazer seu “grande” romance simultaneamente um traço geral e uma história muito pessoal da situação assustadora de uma cultura em transição. O romance é mais do que uma história de época sobre uma era passada conturbada; é também uma alegoria, aplicável onde quer o preconceito e a arrogância individualista inibisse a cooperação. FRENCH, Warren. *Op. cit.* p.82.

suscitam em seus leitores. Para Maxwell Geismar, em *Writers in Crisis: The American Novel, 1925-1940*, *Grapes* cumpre esse papel por meio da história dos Joads:

*Tens of thousands, and then hundreds of eager Americans thumbed a ride in the engrossing pages of Steinbeck's novel, took a literary hitch on the Joads jalopy, struggled West along Highway 66, perhaps the most historic route in contemporary literature. Clarksville and Ozark and Van Buren, down from Tulsa and up from McAlester, ten pages of suspense while Al is changing a tire, through Texas, Oklahoma and there's an end to another chapter. Thunder of tractors plowing under the solid American farming classes, the twisting winds that beat across the Dust Bowl, the whine of dry bearings in the ears of America's millions reading and sharing this tale of their own dispossessed*¹⁹⁰.

É bastante provável que a saga dos Joads tenha sido essencial na captura da empatia do leitor. No entanto, a técnica de entrelaçamento dos capítulos não tem como propósito utilizar a narrativa para essa captação e apresentar os intercapítulos enquanto o leitor aguarda que ela recomece. Ela se constitui de uma complexa relação dialógica entre a aproximação e a ampliação que, em sua totalidade, proporciona ao leitor o prazer estético do romance e apresenta a tragédia histórica do êxodo nos EUA.

Para Lisca, Steinbeck entrecruzou pontos específicos de um tipo de capítulo no outro também para evitar que houvesse uma quebra do romance em duas partes. A referência cruzada de detalhes, os símbolos entrelaçados e a dramatização teriam sido projetados para fazer as seções “pictóricas” do romance [no caso, os intercapítulos] tenderem para o “cênico”; e na contrapartida, a narrativa revelaria técnicas de fazer o “cênico” também tenderem para o “pictórico”. Assim, Steinbeck teria cuidado para que ambos os tipos de capítulos se aproximassem um do outro e se fundissem numa única impressão¹⁹¹. Esse processo dialógico entre eles, portanto, construiria o sentido total do romance.

Lisca vai além na sua compreensão dessa técnica. Ele acredita que os críticos em geral, que enxergam essa ampliação da trama como uma falha do romance, deixam de perceber que o fato de *Grapes* não ser organizado por uma trama unificadora contribui para posicionar o romance no que, para ele, seria o verdadeiro tema de Steinbeck:

It could reasonably be expected that the greatest threat to the novel's unity would come from the interchapters' constant breaking up of the narrative line of action. But the very fact that

¹⁹⁰ Dezenas de milhares, e depois centenas de milhares de americanos ávidos pegaram carona nas páginas do romance de Steinbeck, tomaram um engate literário na carroça dos Joads, lutaram para oeste pela Highway 66, talvez a mais histórica rota na literatura contemporânea. Clarksville e Ozark e Van Buren, descendo de Tulsa e subindo de McAlester, dez páginas de suspense enquanto Al está trocando um pneu, atravessando o Texas, Oklahoma e lá está o final de outro capítulo. O barulho de tratores arando sob as sólidas classes agrícolas americanas, os ventos de torção que batem em todo o Dust Bowl, a lamentação seca nos ouvidos de milhões da América, lendo e compartilhando este conto de seus próprios desapossados. GEISMAR, Maxwell. *Writers in Crisis: The American Novel 1925-1940*. 1942. p. 186.

¹⁹¹ LISCA, Peter. *Op. Cit.* p.577.

*The Grapes of Wrath is not organized by a unifying plot works for absorbing these interchapters smoothly into its texture. A second way in which this tendency of the “scenic” toward the “pictorial” is germane to the novel’s materials becomes evident when it is considered that Steinbeck’s subject is not an action so much as a situation. Description, therefore, must often substitute for narration*¹⁹².

Para Lisca, então, a situação toma dimensões mais importantes do que a ação no romance e, por isso, muitas vezes a descrição substitui a narração. No resultado, portanto, a história particular dos Joads e o tratado geral seriam alternados, respectivamente por ação e situação, narração e descrição.

De fato, podemos observar nalguns intercapítulos de *Grapes* longas descrições de paisagens. No entanto, nessas descrições já são inseridas as ações dos homens ou da natureza, como foi possível observar na leitura do último intercapítulo. Assim, a própria situação está em constante movimento em *Grapes*, haja vista o eixo diante do qual o romance se desenvolve, o êxodo. Dessa forma, embora a leitura de Lisca seja bastante completa no entendimento das relações entre intercapítulos e narrativa, o crítico obscurece as próprias notações por hierarquizar ação ou situação para justificar uma técnica que representa, para além das duas, um processo. A descrição e a narração, dessa forma, não apenas se alternam, mas também se intercalam e se completam para gerar o romance em movimento.

Um detalhe apontado por Lukács (no início do ensaio “Narrar ou Descrever”) é que a conexão entre os acontecimentos e a descrição seria essencial para valor artístico dos romances¹⁹³. Embora essa notação esteja direcionada a trechos de obras de Zola e Tolstoi, é interessante observá-la porque, em *Grapes*, o que parece mais importante em relação à técnica de capítulos é a relação entre situações e ações, uma vez que ela compõe uma representação do processo de transformação social dos personagens em geral. Lukács elogia o trecho de Tolstoi por reconhecer que os eventos apresentados no relato do escritor estão intimamente ligados às ações de seus personagens, sem causalidade ou eventualidade¹⁹⁴. De mesma forma, as descrições de paisagens em *Grapes* são essenciais para todas as mudanças apresentadas em sua narração e com ela dialogam constantemente.

¹⁹² Seria razoável esperar que a maior ameaça à unidade do romance viria da constante quebra da linha de ação da narrativa pelos intercapítulos. Mas o próprio fato de *The Grapes of Wrath* não ser organizado por uma trama unificadora trabalha para absorver esses intercapítulos suavemente em sua textura. Uma segunda forma em que essa tendência do “cênico” em direção ao “pictórico” é pertinente aos materiais do romance torna-se evidente quando se considera que o assunto de Steinbeck não é uma ação tanto como uma situação. A descrição, portanto, deve substituir a narração muitas vezes. LISCA, Peter. *Op. Cit.* p 577.

¹⁹³ LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.p.43-45.

¹⁹⁴ LUKÁCS, Georg. *Op. Cit.* 1968.p.44.

Outro ponto de Lisca a respeito dessa técnica é a ideia de que um enredo não unificado absorveria os intercapítulos suavemente em sua textura. Nesse caso, o próprio Lisca apresenta um comentário bastante assertivo em relação a essa absorção poucas linhas antes:

In addition to this constant knitting together of the two kinds of chapters, often the interchapters are further assimilated into the narrative portion by incorporating in themselves the techniques of fiction. The general conflict between small farmers and the banks, for example, is presented as an imaginary dialogue, each speaker personifying the sentiments of his group. And although neither speaker is a “real” person, both are dramatically differentiated and their arguments embody details particular to the specific social condition. This kind of dramatization is also evident in such chapters as those concerning the buying of used cars, the selling of the household goods, the police intimidation of migrants, and others¹⁹⁵.

Assim, seja por absorção ou por assimilação, os intercapítulos desenvolvem relações de completude com a narrativa em diversos momentos. Eles podem sugerir personagens, como a tartaruga; ações dos personagens, como ocorre no episódio das batatas do velho Tom; paisagens pelas quais os Joads passariam, entre outros.

O que Lisca menciona sobre os falantes personificando os sentimentos de seu grupo tem consonância com as ideias já mencionadas de Fontenrose a respeito das pessoas “coletivas” em *Grapes*, e reafirma ainda uma posição do romance em relação à capacidade humana coletiva em oposição à individual. A ideia de serem dramaticamente diferenciados e seus argumentos incorporarem detalhes específicos de sua condição social, por sua vez, ratifica a composição dos personagens da obra com as observações de Lukács a respeito do tipo.

O uso do método generalizado, portanto, representa a dialogia do processo social incorporado pelo romance de forma a aproximar o público de uma condição ou um evento que se pretendeu denunciar. Conforme apontado por French, ele permitiu que Steinbeck contruísse seu grande romance como um tratado geral e, simultaneamente, uma história muito pessoal sobre um processo cultural em transição. Sobre seus efeitos, como afirmou Geismar, o público sentiu a comoção da saga dos Joads e, de certa forma, participou de suas ações. Essa participação, por sua vez, foi fundamental para o reconhecimento da obra e para seu papel se sujeito social.

¹⁹⁵ Em adição a este entrelaçamento constante dos dois tipos de capítulos, muitas vezes os intercapítulos são assimilados adiante na narrativa, incorporando em si as técnicas de ficção. O conflito geral entre os pequenos agricultores e os bancos, por exemplo, é apresentado como um diálogo imaginário, cada falante personificando os sentimentos de seu grupo. E embora nenhum falante seja uma pessoa “real”, ambos são dramaticamente diferenciados e seus argumentos incorporam detalhes específicos à condição social específica. Esse tipo de dramatização também é evidente em tais capítulos como aquelas relativas à compra de carros usados, a venda dos bens de consumo, a intimidação policial de migrantes, entre outros. LISCA, Peter. *Op. cit.* p.576.

No mesmo ensaio mencionado acima, Lukács afirma que existe um contraste não casual entre o participar e o observar que deriva de uma posição assumida pelo escritor diante da vida e dos problemas da sociedade, em detrimento de um mero emprego de métodos de representação¹⁹⁶. Além disso, ele acredita que o surgimento de novos estilos e modos de representar depende sempre de uma necessidade histórico-social e constitui um produto necessário da evolução social¹⁹⁷.

Em vista de tais pressupostos, embora Steinbeck não seja o precursor do estilo desses intercapítulos, a utilização desse método intercalado pode ser entendida como uma forma de representação proveniente da necessidade histórico-social daquela situação específica e delicada da Grande Depressão. E pelo resultado atingido, esse uso pode ser considerado um produto necessário da evolução social da Frente Cultural. Em suma, essa construção estilística do romance surge como um produto de seu tempo e para seu tempo, e contribui largamente para sua atuação como instrumento de transformação social.

¹⁹⁶ LUKÁCS, Georg. *Op.cit.* 1968. p.50.

¹⁹⁷ LUKÁCS, Georg. *Op.cit.* 1968. p.53.

5. Considerações Finais

O século XX assiste ao nascimento de algumas vertentes do Modernismo, cujas premissas buscavam confirmar uma autonomia de suas produções artísticas em relação ao contexto social, em especial por ideais de renovação e de abstracionismo, que frequentemente recusavam as relações estabelecidas entre arte e história. No entanto, porque todas as atividades produtivas de uma sociedade estão inevitavelmente ligadas à forma como ela é organizada social e economicamente, até mesmo essa busca por autonomia já se refletia numa concordância com a ideologia da classe que dispunha então dos meios de produção. Para legitimar os valores da sociedade liberal, a arte deveria, então, separar-se de seu papel cognitivo de retrato consciente da realidade e de seu papel ético de contestação ou conformação com a realidade racional, fortalecendo seu papel estético. Para tanto, o foco no instintual, no inconsciente e na intuição foi realçado, estabelecendo ideais de uma estética independente, que buscava então seu caminho no poder do indivíduo visto como mônada, descontextualizado.

Com a Grande Depressão, um dos piores períodos de recessão econômica capitalista de todos os tempos, a crítica social ressurgiu em movimentos de produção artística nos EUA. Entre outras correntes, escritores de uma vanguarda proletária da Depressão assumem essa posição e escrevem pela perspectiva da classe trabalhadora, reestabelecendo vínculos com as esferas cognitiva e ética, e influenciando fortemente a produção literária no país.

Em 1939, a despeito de muitas críticas negativas e, muitas vezes, por conta delas, um romance narrado sob essa perspectiva alcançou uma recepção popular e um reconhecimento geral de tal forma exacerbado que deixaria um célebre legado de ideais progressistas na história estadunidense. Num contexto de crise e luta política, portanto, *The Grapes of Wrath* causaria a comoção necessária para ser considerado, até a atualidade, um dos maiores romances de todos os tempos, a obra-prima de John Steinbeck e, além disso, representaria um gênero narrativo da Frente Cultural.

Não concentrando sua atuação somente no âmbito artístico, *Grapes* passou a influenciar a vida política, pois provocou mudanças na legislação trabalhista, atuou e ainda atua no ensino de história e de literatura em colégios e universidades dos EUA, incitou discursos religiosos, foi alvo de ataques das mais diversas vertentes sociais, tornou-se um *best-seller* e concedeu a seu autor o Prêmio Pulitzer e o *National Book*

Award. Por essas realizações, o romance assumiu o papel de sujeito de sua realidade social, tornando-se um instrumento de transformação dessa realidade.

Inúmeros fatores certamente contribuíram para a capacidade de atuação de *Grapes*, e alguns deles chamam a atenção se observarmos a relação do romance com seu meio social. De forma geral, para contribuir com o entendimento dessa atuação, podemos destacar um fator essencial na base de sua composição, qual seja, seu compromisso com as três esferas (cognitiva, ética e estética), desmembradas a partir da ascensão capitalista.

Em relação à manutenção de seu compromisso com a esfera cognitiva, o romance trazia uma representação das impressões reais de Steinbeck quanto a essas condições, pois o autor havia conhecido de perto muitos desses agricultores nos vales da Califórnia. A partir disso, relatou suas observações em artigos jornalísticos veementes que geraram, por sua vez, muitos intercapítulos do romance. A criação de personagens típicos, que representam pessoas reais, é um cuidado em relação ao realismo que essa esfera cognitiva demanda. Além disso, a clareza do narrador em relação a toda ideologia que o romance viria contestar ou defender, o cuidado na desmitificação de termos, como “red” ou “Okies”, a formação dos discursos explicativos dos personagens e do narrador são exemplos claros do compromisso do romance com essa esfera que, em última instância, preocupa-se com a aquisição do conhecimento que a arte pode proporcionar. Talvez o resultado mais claro de seu sucesso nesse quesito seja o uso do romance na área da educação.

O compromisso com estética, por sua vez, comprova-se pela utilização de um estilo lírico plural, ou seja, os discursos se ornamentam de acordo com aquilo que se propõe a representar, como a prosa poética na representação da natureza ou o tom profético na representação das relações humanas. Além disso, verifica-se também na observação da transformação dos artigos jornalísticos na poesia do romance, elaborada a partir de uma diminuição da quantidade informativa e o aumento de uma ornamentação textual. Outro detalhe importante que comprova esse compromisso é a criação esmerada de figuras alegóricas espalhadas por todo romance, como a tartaruga, as tempestades ou a penitenciária. As apropriações de mitos cristãos por figuras análogas que viriam a questionar seus dogmas, como Casy e Tom, também evidenciam um cuidado de representação estética deveras importante. Essas figuras condensavam ideias mais amplas e as representavam, proporcionando a seu leitor, ao lado da prosa poética, o prazer estético típico de criações artísticas.

Em relação ao compromisso do romance com a ética, seu conteúdo trazia um tocante protesto contra a organização social e econômica do país, a qual vinha causando o assassinato gradual de milhares de agricultores despossuídos do Dust Bowl e atraídos para o estado da Califórnia por promessas de trabalho assalariado. Além disso, contaria com a construção de personagens típicos, muitos dos quais em pleno processo de conscientização política, trazendo um forte apelo à união e à luta da classe trabalhadora. Esse apelo não apresenta bases políticas sólidas em relação ao conteúdo progressista, pois o romance traz algumas contradições, como a negligência em relação à cumplicidade governamental com o sistema capitalista ou a sutil condenação da figura da mulher na sociedade. No entanto, seu compromisso com a ética se confirma, em especial, por seu apelo moral direcionado a aspectos do comportamento humano.

Por meio desse comprometimento, *Grapes* manteve um diálogo constante com a sociedade sobre o belo, o verdadeiro e o correto. A partir de então, passou a atuar como obra representativa de toda uma classe, cuja história não se podia perder entre os mortos da catástrofe sobre a qual o romance se debruçou. A dureza mencionada pela primeira-dama de Roosevelt era já uma realidade que o autor se propôs a denunciar, em detrimento de se esconder por trás de tendências estéticas típicas de uma sociedade forçosamente fragmentada.

Bibliografia específica

BENSON, Jackson J., *The True Adventures of John Steinbeck, Writer: a Biography*. New York: Viking, 1984.

BLAKE, Nelson Manfred. *Novelists' America: Fiction as History, 1910-1940*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1969.

BURKHEAD, Cynthia. *Student Companion to John Steinbeck*. Westport: Greenwood Press, 2002.

DAVIS, Robert C. *The Grapes of Wrath: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1982.

DEMOTT, Robert, *John Steinbeck. The Working Days: The journals of the Grapes of Wrath (1938-1941)*, Ohio University Press, 1989.

DITSKY, John. *Critical Essays on Steinbeck's The Grapes of Wrath*. Boston: Hall, 1989.

_____. *John Steinbeck and the Critics*. Rochester, NY: Camden House, 2000.

FONTENROSE, Joseph. *John Steinbeck; an introduction and interpretation*. New York: Holt, Rinehart and Winston. 1963.

FRENCH, Warren G & KIDD, Walter E. *A Literatura Americana e o Prêmio Nobel*. Tradução: Brenno Silveira. São Paulo: Cultrix, 1971.

FRENCH, Warren, ed. *A Companion to The Grapes of Wrath*. New York: Penguin, 1989.

_____. *John Steinbeck's Fiction Revisited*. NY: Twayne, 1994.

_____. *John Steinbeck's Nonfiction Revisited*. NY: Twayne, 1996.

GRAY, Richard. *A History of American Literature*. Malden: Blackwell, 2008.

HEAVILIN, Barbara A. *John Steinbeck's The Grapes of Wrath: A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood, 2002.

LEVANT, Howard. *The Novels of John Steinbeck – A Critical Study*. Missouri: University of Missouri Press. 1974.

LI, Luchen. ed. *John Steinbeck: A Documentary Volume*. Detroit: Gale, 2005.

LISCA, Peter., and HEARLE, Kevin. *The Grapes of Wrath: Text and Criticism*. New York: Penguin, 1997.

LISCA, Peter. *The Wide World of John Steinbeck*. New Jersey: Rutgers University Press, 1958.

MAGNY, Claude-Edmonde. *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*. New York: Ungar, 1972.

PARINI, Jay., *John Steinbeck : a Biography*. New York : Holt, 1995.

- RAILSBACK, Brian E. *Parallel Expeditions: Charles Darwin and the Art of John Steinbeck*. Moscow: U of Idaho P, 1995.
- BENSON, Jackson J. & SHILLINGLAW, Susan. (Orgs). *John Steinbeck – A América e os americanos: ensaios selecionados*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record. 2004.
- MOORE, Harry Thornton. *John Steinbeck and His Novels: an Appreciation*. London: Heinemann, 1939.
- STEIN, Walter. *California and the Dust Bowl Migration*. Westport, CT: Greenwood Press, 1973.
- STEINBECK, John. *The Grapes of Wrath*. New York: Penguin Books, 1976.
- _____. *A Life in Letters*. Ed. Elaine Steinbeck and Robert Wallsten. New York: The Viking Press, 1975.
- WARTZMAN, Rick. *Obscene in the Extreme: The Burning and Banning of John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. NY: PublicAffairs, 2008.

Bibliografia Geral

- AARON, Daniel. *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*. New York: Columbia University Press, 1992.
- ADORNO, T.W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- _____. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- BALDICK, Chris. *The Social Mission of English Criticism*. Oxford: Clarendon, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Austin Press, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUHLE, Paul. *Marxism in the United States*. London & New York: Verso, 1987.
- CARVER, Terrell. (ed). *The Cambridge Companion to Marx*. Cambridge: CUP, 1995.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001.
- COWLEY, Malcolm. *The Dream of the Golden Mountains: Remembering the 1930s*. New York: Viking Press, 1980.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London & New York: Verso, 1997.
- EAGLETON, T. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: UC Press, 1976.
- _____. *Literary Theory. An Introduction*. London: Blackwell, 1996.

- _____. *Ideology: an introduction*. London: Verso, 1991.
- _____. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- _____. (ed). *Raymond Williams: critical perspectives*. London: Polity Press, 1989.
- _____. *The English novel. An introduction*. Blackwell, 2005.
- FREDERICO, Celso. *O jovem Marx. 1843-44: as origens da ontologia do ser social*. São Paulo: Cortez, 1995
- GRAHAM JR, Ottis L. "Anos de Crise" In LEUCHTENBURG, W. E.(org) *O século inacabado: a América desde 1900*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976, 367-476.
- HAUG, W. *Crítica da Estética da Mercadoria*. São Paulo: Unesp, 1996.
- HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEGEL, G. W. *Lectures on the History of Philosophy*. Berkeley: UCP, 1990.
- KONDER, L. *A Questão da Ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LEITCH, V. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2001.
- LODGE, D. (ed.). *20th Century Literary Criticism*. London: Longman, 1972.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Colinho. Rio de Janeiro, Civilização, 1970.
- _____. *Teoria do Romance*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- _____. *The Historical Novel*. University of Nebraska Press, 1983.
- MARX, Karl. and ENGELS, Friedrich. *Collected Works*. New York: International Publishers, 1975.
- _____. *A ideologia alemã*. São Paulo, HUCITEC, 1987.
- MCKEON, Michael. (ed.) *Theory of the Novel. A Historical Approach*. The Johns Hopkins University Press, 2000.
- MILKMAN, Paul. *PM: a New Deal in Journalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Ed.Jorge Zahar, 1996.
- SKELTON, Ronald. *Population Mobility in Developing Countries: a reinterpretation*. London: Belhaven, 1990.
- STAR, Kevin. *Endangered Dreams: The Great Depression in California*. Oxford University Press, New York. 1997. p.258.
- STEVICK, Philip (ed.). *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.
- TEMIN, Peter. *The Great Depression, NBER Working Papers on Historical Factors in Long Run Growth*. 62, November, 1994.
- TERES, Harvey. *Renewing the Left: Politics, Imagination and the New York Intellectuals*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.

- WALD, Alan. *Writing from the Left*. New York & London: Verso, 1994.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Penguin, 1968.
- WILLIAMS, Raymond. *The English Novel: from Dickens to Lawrence*. New York: OUP, 1970.
- _____. *The Country and the City*. London: Paladin, 1975.
- _____. _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Culture*. London: Fontana, 1982.
- _____. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: OUP, 1983.
- _____. *The Politics of Modernism*. London: Verso, 1989.
- _____. *Culture and Society*. London: The Hogarth Press, 1993.

Referências digitais:

- GREGORY, James N. *Dust Bowl Legacies: The Okie Impact on California, 1939-1989*.
 Fonte: <http://faculty.washington.edu/gregoryj/legacies.pdf> acesso em 28 de junho de 2014.
- VISSER, Nicholas. "Audience and closure in 'The Grapes of Wrath'." *Studies in American Fiction* 22.1 (1994): 19+. *Academic OneFile*.
 Fonte: <http://go.galegroup.com.ez42.periodicos.capes.gov.br/ps/i.do?id=GALE%7CA15780136&v=2.1&u=capes58&it=r&p=AONE&sw=w> acesso em 28 de junho de 2014.
- <http://digital.library.okstate.edu/encyclopedia/entries/G/GR010.html> acesso em 25 de abril de 2013.
- <http://www.npr.org/programs/morning/features/patc/grapesofwrath/> acesso em 09 de abril de 2013.
- <http://www.gwu.edu/~erpapers/myday/> acesso em 03 de outubro de 2013.
- <http://ineteconomics.org/sites/inet.civicaactions.net/files/syllabus-ziliak.pdf> acesso em 03 de novembro de 2013.
- http://apo.ucsc.edu/academic_employment/jobs/JPF00028-13.pdf acesso em 03 de novembro de 2013.